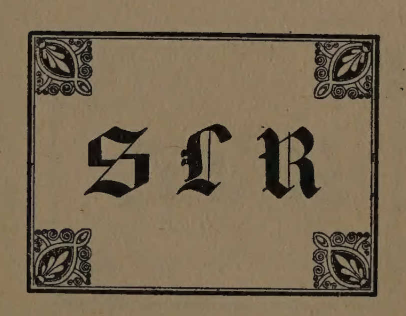
LE VOCABULAIRE
DE RACINE

Nos 59-64 Revue de Linguistique Romane 1940-45
Tome XVI

JACQUES-GABRIEL CAHEN
Professeur agrégé au lycée Buffon
Docteur ès lettres

LE VOCABULAIRE
DE
RACINE

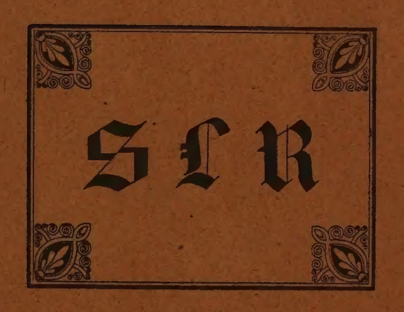


PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, rue de Tournon
—
1946

Nos 59-64 Revue de Linguistique Romane 1940-45
Tome XVI

JACQUES-GABRIEL CAHEN
Professeur agrégé au lycée Buffon
Docteur ès lettres

LE VOCABULAIRE DE RACINE



PARIS
LIBRAIRIE E. DROZ
25, rue de Tournon
1946

Jacques-Gabriel CAHEN, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, professeur agrégé au lycée Buffon, a été arrêté à Lyon, par la Gestapo, le 8 juin 1944, reconnu comme Israélite, interné au fort Montluc, et fusillé sans interrogatoire ni jugement, dans un groupe de cinquante-deux otages, le 19 juillet 1944, à l'âge de trente-huit ans.

Il avait composé une thèse sur le Vocabulaire de Racine. *Cette thèse, terminée dans ses parties essentielles, ne réalise cependant pas entièrement les conceptions que l'auteur expose dans son introduction. Certains développements annoncés n'ont pas été traités. Mais ces lacunes ne compromettent pas l'intérêt de l'ouvrage dans son ensemble.*

Les maîtres de Jacques-Gabriel Cahen ont pensé que le meilleur moyen d'honorer sa mémoire était de publier sa thèse dans l'état où il l'avait laissée. Ils sollicitent à cet effet la souscription de ses amis et collègues, convaincus qu'ils tiendront à honneur de manifester ainsi leurs sentiments envers la victime d'un assassinat qu'aucun homme civilisé ne peut considérer sans horreur.

Charles Bruneau, Professeur à la Sorbonne.
J. Marouzeau, de l'Institut.
M. Roques, de l'Institut.

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

M. Algazi (L.), compositeur de musique.
M. et Mme Ambrun.
M. Andrieu (J.), Professeur au Lycée de Laval.
M. Arnold (Pierre), Professeur au Lycée de Tourcoing.
M. Aveille (Raoul), Instituteur à Asques (Gironde).
Bibliothèque de l'Univ. de Caen.
Bibliothèque de l'Univ. de Dijon.
Bibliothèque de l'Univ. de Lyon.
Bibliothèque de l'Univ. de Nancy.
Bibliothèque de l'Univ. de Toulouse.
M. Brouillet (M.), Attaché au cabinet du Général de Gaulle.
M. Bruneau (Charles), Professeur à la Sorbonne.

Mlle Brunet.
Bureau d'Etudes et de Défense spirituelle.
M. Cain (Julien), Administrateur de la Bibliothèque Nationale.
Mlle Casati (Louise) et le Dr Casati.
M. Cervière, Maire de Cabourg (Calvados).
Mme Cervière.
M. Chennevelle (Olivier), Assistant de Philologie latine à la Sorbonne.
M. Cotard, Agrégé de l'Université.
M. Cuzacq (René), Professeur au Lycée de Bayonne.
Mme Daniélou, Collège Sainte-Marie de Neuilly.
M. Dauzat (Albert), Directeur d'Etudes à l'Ecole pratique des Hautes Etudes.
M. Delbiausse (R.), Professeur au Lycée Marcellin-Berthelot.
Mlle Droz (E.), Paris.
Mme Duru.
Ecole Normale Supérieure.
Ecole Universelle.
M. Foulon (C.), Professeur à la Faculté des Lettres de Rennes.
M. Fuzellier (Etienne).
Mlle Gaillard (Madeleine).
M. et Mme Gaillard (Paul).
M. Gallois (Daniel), Agrégé de l'Université.
Mme Ganzon, Paris.
M. l'abbé Gardette (P.), Recteur des Facultés catholiques de Lyon.
S.-Lieutenant Gendron (André).
M. Girard (Marcel), Professeur à l'Institut français de Prague.
M. Gougenheim (Georges), Professeur à la Faculté des Lettres de Strasbourg.
M. Gratiant (Gilbert).
Mme Guillard (Madeleine).
M. Halphen (L.), Professeur à la Sorbonne, membre de l'Institut.
M. Hyppolite (Jean).
M. Imbs (Paul), Professeur à la Faculté des Lettres de Strasbourg.
Institut de Français à la Sorbonne.
M. Janets, Paris.
M. Janiaud (Jean).
Librairie Klincksieck, Paris.
M. Lahitte (Jean).
M. Landré, Professeur à la Faculté des Lettres de Caen.
M. et Mme Lantz (Robert).
M. Laurent (Charles), Professeur au Lycée Buffon.
M. et Mme Laval-Sarraltier.
M. Le Gentil, Professeur à la Faculté des Lettres de Rennes.
Mme Lehmann (Robert).
M. Lejeune (Michel), Professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux.
M. Lévy (Léon), Professeur au Lycée Buffon.
M. Lindow (Walter) et Madame.
Librairie Le Soudier, Paris.
M. Lorin, Proviseur au Lycée de Bastia.
M. Lote (Georges), Professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-Marseille.
M. Marc (André), Commissaire de la République de la région d'Orléans.
Mme Marchand (L.-L.).
Mlle Marchand (Jacqueline).
M. Marchand (Georges).
M. Margueron (Claude).
M. Marouzeau (Jules), Membre de l'Institut.
Mme May (S.).
M. Mayer (Gilbert), Professeur à la Faculté des Lettres de Rennes.
M. Maysounave (Marcel), Professeur au Lycée Condorcet.
Mme Meder, Professeur au Lycée Camille Sée.
M. Megglé (Armand), Encyclopédie économique universelle.
Ministère de l'Education Nationale.
M. Moinard, Rédacteur principal à la Préfecture du Loiret.
M. Monod (Gustave).
M. Montel (Yves), Avocat à la Cour.
M. l'abbé Montagnon, Supérieur de l'Institut des Chartreux, de Lyon.
M. Mornet (Daniel), Professeur à la Sorbonne.
Mme Mossé.
M. Nathan (Jacques).
M. Pignon (Jacques), Professeur au Lycée Buffon.

M. Pintard (René), Professeur à la Faculté des Lettres de Poitiers.

M. Pons (Roger), Professeur au Lycée Louis-le-Grand.

M. Poudenx.

M. Privault (Daniel).

M. Roques (Mario), Membre de l'Institut.

M. Rosenthal (G.), Avocat.

M. Roubaud (Lucien), Agrégé de l'Université.

M. Roux (Michel).

M. Roth (Georges), Professeur au Lycée Chaptal.

M. Scherer (Jacques), Agrégé de l'Université, Assistant de Philologie française à la Sorbonne.

Mlle Streicher (J.), Professeur honoraire à l'Ecole Normale Supérieure de Sèvres.

M. Terroine, Chef du Service de Restitution des Biens des Victimes des lois et mesures de spoliation.

M. Tissier (Henri), Licencié ès lettres.

Mlle Treglos (R.).

M. Ulmo (Jean), Maître de conférences à l'Ecole Polytechnique.

M. et Mme Uri (Pierre).

M. Vannier (Daniel), Professeur à la Maîtrise de Notre-Dame de Beaugency.

Mme Veuve Vattier (André).

M. Verdier (Robert), Professeur au Lycée Louis-le-Grand.

Mme Vildé (B.).

M. Wagner (R. L.).

M. Yvon (Henri), Professeur honoraire, agrégé de l'Université.

M. Weill (Jean).

M. Weitzmann (Henri), *Echo de la Finance.*

Quod cum accidisset nostrae reipublicae, tum pristinis orbati muneribus haec studia renovare coepimus, ut et animus hac potissimum relevaretur et prodessemus civibus nostris qua re cumque possemus.

Cicéron, *De divinatione*, II, 2.

L'aptitude à l'inactualité est le premier signe que toute vie de l'esprit relève plus ou moins de l'éternel.

André Rousseaux, *Figaro* du 13 décembre 1941.

CHAPITRE PREMIER

LES PROBLÈMES DU VOCABULAIRE

1. — *LE VOCABULAIRE ET LA LANGUE*

Quand un écrivain commence à produire une œuvre littéraire, la langue qu'il emploie ne débute pas en même temps que lui. Elle est déjà marquée par des signes de vieillesse. Certains mots n'y apparaissent que comme des rides sur un visage. Cependant que d'autres mots, d'introduction récente, lui ont communiqué une vitalité nouvelle.

Elle présente, en outre, des ressources plus ou moins variées. Elle peut être atteinte, pour des causes à déterminer, d'une stérilité provisoire ; ou, au contraire, témoigner, sous l'influence de tel chef d'école littéraire ou de tel théoricien du langage, d'une singulière tendance à proliférer.

Le problème le plus général que pose l'étude du vocabulaire d'un écrivain consiste donc à fixer le point précis où se situe ce vocabulaire dans l'évolution historique de la langue. Il se résout par une comparaison attentive entre le vocabulaire particulier de l'écrivain qu'on étudie et les ressources générales offertes par le lexique de son temps. En effet, quel que soit le genre littéraire dans lequel ils se sont spécialisés, les écrivains d'une même époque emploient des mots qui présentent, du moins morphologiquement, certaines analogies. Malgré l'abîme qui sépare leurs conceptions esthétiques, Bossuet et Scarron sont des écrivains contemporains et, de ce point de vue, une étude comparative de leurs vocabulaires ne serait pas un pur jeu de l'esprit, mais pourrait fournir quelque enseignement à l'historien de la langue ou au stylisticien.

Quand l'œuvre d'un écrivain s'étend sur de longues années, son vocabulaire personnel peut se modifier insensiblement, comme la langue elle-même. Un problème d'histoire du vocabulaire se pose donc, à propos d'écrivains comme Ronsard, Corneille, Voltaire ou Hugo dont la production littéraire s'étend sur plus d'un demi-siècle. Le même problème se pose également pour une œuvre qui s'étend sur peu d'années, lorsqu'un moment, dans la production de cette œuvre, a coïncidé avec une réforme littéraire ou linguistique dont l'œuvre elle-même a subi le contre-coup. Une étude de ce genre exige une extrême prudence. Car rien n'est plus facile que d'interpréter

comme un signe d'évolution de la langue une différence de vocabulaire qui ne tient en fait qu'à la variété des sujets traités.

Enfin l'étude historique du vocabulaire d'un écrivain est particulièrement importante lorsque cet écrivain étant lui-même un théoricien du langage a doublement contribué à l'évolution du lexique par ses préceptes et par ses œuvres. Il serait intéressant, par exemple, d'étudier à partir de quelle époque Victor Hugo a mis « *un bonnet rouge au vieux dictionnaire* », et quelle influence des manifestes comme la Préface de *Cromwell* ou la célèbre *Réponse à un acte d'accusation* ont exercé sur l'évolution de son propre vocabulaire.

On arrive à déterminer ainsi le *rapport d'âge* qui existe entre l'écrivain et la langue qu'il emploie. Certains auteurs ont la chance de voir le début de leur production littéraire coïncider avec une réforme essentielle de la langue. Ils profitent ainsi de la double nouveauté de leur génie et de l'instrument qu'ils emploient. Telles sont les conditions idéales qui ont favorisé un Ronsard ou un Hugo. D'autres écrivains, moins fortunés, ont produit leurs premiers ouvrages à la fin d'une certaine ère littéraire, et les ouvrages suivants au début d'une ère nouvelle. Comme ils ont appris leur langue maternelle au moment où elle était sur le point de se renouveler, l'usage qu'ils en font dans la suite demeure essentiellement archaïque, souvent à leur insu. Ils semblent d'un autre siècle que les écrivains dont les ouvrages paraissent à la même date que les leurs, mais dont l'époque de formation a coïncidé non avec la fin d'une ère littéraire, mais avec le début d'une ère nouvelle. Tel Corneille, par exemple, par rapport à Racine. *Tite et Bérénice* porte la même date que *Bérénice*. Ce sont pourtant deux tragédies d'âges différents, car l'auteur de l'une l'a écrite à soixante-quatre ans, et celui de l'autre à trente.

C'est au prochain chapitre, le deuxième de cet ouvrage, que nous étudierons les rapports du vocabulaire de Racine avec le vocabulaire de son temps.

2. — *LE VOCABULAIRE LITTÉRAIRE ET L'UNIVERS DES ÉCRIVAINS*

Une fois établi l'âge d'un vocabulaire, il reste à en déterminer le contenu significatif. Les mots, indépendamment de leur forme, de leur âge et de leur son, expriment des idées et des rapports, et l'ensemble des mots qu'emploie un écrivain est comme la clef de son univers.

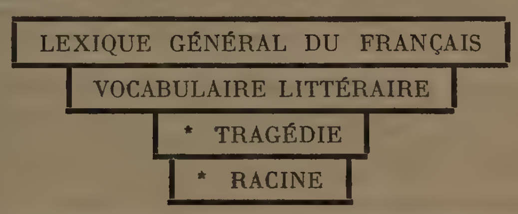
Certains écrivains emploient un vocabulaire extrêmement étendu. Comme ils touchent à presque tous les sujets qui se peuvent traiter, ainsi ont-ils à utiliser la quasi-totalité des mots que leur fournit le lexique général de leur temps. Tels Balzac ou Hugo. D'autres écrivains, au contraire, n'utilisent qu'un vocabulaire restreint, voire indigent. Ils ne traitent que des sujets peu variés, et n'emploient pour les traiter qu'un très petit nombre de mots. Tel, par exemple, Racine.

Pour les écrivains à vocabulaire riche, comme pour les écrivains à vocabulaire pauvre, une étude exhaustive des mots qu'ils emploient

constitue la plus sûre introduction à la connaissance de leur univers. Avant même de connaître la *manière* d'un écrivain, il importe de connaître la *matière* de son œuvre. Or peut-on souhaiter une *table des matières* plus suggestive qu'un *index verborum* ?

Mais, pour les écrivains à vocabulaire pauvre, l'établissement de cet *index* doit presque toujours avoir, pour contre-partie, la recherche des *exclusives* dont certains mots sont l'objet. Il va sans dire que les notions de *richesse* et de *pauvreté* se déterminent non par rapport aux ressources générales de la langue, mais en fonction de tel genre littéraire ou de tel sujet particulier. Il serait oiseux, par exemple, de constater que le vocabulaire de Gentil-Bernard est pauvre par rapport à celui de Diderot. Mais quand il s'agit de Racine, l'indigence de son vocabulaire par rapport à celui de Corneille est un fait digne d'être remarqué, et qui exige une explication.

L'étude *positive* des ressources du vocabulaire d'un écrivain tel que Racine doit donc être complétée par l'étude des mots qu'il s'est interdit à lui-même d'employer, alors que les auteurs tragiques de son temps n'hésitaient pas à en faire usage. Pour aboutir au vocabulaire de Racine, le lexique général du français passe par le triple tamis des convenances littéraires, des exigences de l'univers tragique, et de l'esthétique particulière du poète. L'extrême indigence du vocabulaire de Racine doit s'expliquer en fonction de ce triple appauvrissement.



L'étude rationnelle des exclusives ne peut évidemment pas se fonder, comme l'étude positive des mots employés par l'écrivain, sur une nomenclature et sur une statistique. Les *exclusives* s'expliquent par des causes historiques, sociales, psychologiques ou esthétiques, qui débordent le cadre de la stylistique formelle. L'étude des *exclusives*, si importantes pour la connaissance du vocabulaire de Racine, n'a jamais été qu'esquissée. Ferdinand Brunot a suggéré dans l'*Histoire de la Langue* (IV[1], p. 303, note 2) [1] l'intérêt que présenterait une pareille étude, à laquelle notre chapitre III, le plus important du présent ouvrage, est consacré.

3. — *LE VOCABULAIRE ET LES SUJETS*

Après avoir inventorié le *matériel verbal* dont dispose un écrivain et rendu compte le mieux possible de ses *choix* et de ses *exclusives*,

---

1. Cette note est reproduite plus loin, chap. III, p. 48.

il reste à étudier *comment varie le vocabulaire qu'il emploie en fonction des sujets qu'il traite.*

Accommode-t-il son vocabulaire à ses sujets, ou ses sujets à son vocabulaire ? Dans quelle mesure la variété des sujets influe-t-elle sur la variété des mots ? La couleur locale est-elle produite par l'emploi des vocables spéciaux ou par des moyens plus secrets ? Tels sont les principaux problèmes que soulève l'étude des rapports du vocabulaire et des sujets traités.

Ces problèmes se posent en termes différents selon les écrivains étudiés. L'étude du vocabulaire de Balzac en fonction des sujets qu'il traite serait d'une extrême complexité. La comparaison des vocabulaires d'œuvres aussi diverses que l'*Illustre Gaudissart*, les *Paysans*, la *Maison Nucingen*, *Séraphita*, etc. éclairerait d'un jour nouveau la connaissance que nous avons de la *Comédie Humaine* et surtout de son auteur. Elle fournirait de précieux enseignements sur la formation intellectuelle de Balzac, sur la variété de ses connaissances techniques, sur son art quasi miraculeux d'utiliser littérairement ses moindres souvenirs.

Pour un écrivain tel que Racine dont le vocabulaire est particulièrement pauvre et peu varié, le problème peut sembler d'abord dépourvu d'intérêt. En effet, une lecture attentive des œuvres de Racine permet d'affirmer, sans crainte d'erreur, avant même d'avoir procédé à un dépouillement partiel des tragédies, que le vocabulaire ne varie guère en fonction des sujets traités. Ce sont à peu près les mêmes mots qui se trouvent dans la *Thébaïde*, dans *Mithridate* et dans *Athalie.*

Et pourtant, malgré cette apparente uniformité, chaque tragédie présente une couleur discrète qui peut être décomposée au prisme de l'analyse. Cette couleur (ou mieux : cette nuance) est produite soit par un subtil dosage des mots communément employés, soit par l'emploi de quelques mots imprévus, auxquels leur physionomie ou leur sonorité confère un certain pouvoir d'évocation.

Aussi pour un écrivain dont le *matériel* verbal est aussi peu varié que celui de Racine, l'étude des rapports du vocabulaire et des sujets traités n'est-elle pas dépourvue d'intérêt. Mais les différences à déterminer sont légères. Elles ne peuvent fournir un enseignement aussi riche que lorsqu'il s'agit d'un écrivain à vocabulaire abondant comme Balzac ou Hugo. Le psychologue et l'historien de la littérature ont le droit de n'en pas tenir compte. Elles appartiennent au domaine de la stylistique ou, d'une manière plus générale, de l'esthétique. Elles sont un objet de recherches indispensables pour celui qu'intéressent les secrets de l'art d'écrire.

Nous étudierons au chapitre IV les rapports du vocabulaire de Racine avec les sujets qu'il a traités, et, pour que cette étude soit complète, ce chapitre comportera autant de subdivisions que Racine nous a laissé de tragédies.

4. — *LE VOCABULAIRE ET LES PERSONNAGES*

Un autre problème, analogue au précédent, est celui des variations du vocabulaire en fonction des personnages auxquels l'auteur prête la parole.

Dans le langage parlé, le vocabulaire d'un adulte ne ressemble pas à celui d'un enfant, celui d'un citadin à celui d'un paysan, ni celui d'un homme raisonnable à celui d'un fou, etc.

Ces différences de vocabulaire ont été largement exploitées par certains auteurs qui, non contents de reproduire des particularités *réelles* de vocabulaire, ont ajouté de leur propre autorité des particularités *vraisemblables*.

Dans les comédies de Molière, la servante Flipote n'emploie pas le même vocabulaire que la savante Philaminte, le loyal Alceste utilise d'autres mots que le perfide Tartuffe, et le notaire du *Malade Imaginaire* emploie un vocabulaire *professionnel* qui n'est pas celui de Monsieur Purgon.

Des romanciers, comme Balzac ou comme Proust, sont passés maîtres dans l'art de prêter à leurs personnages un vocabulaire caractéristique.

Ce ne sont point les mêmes mots qui sont employés lorsque le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* parle en son propre nom et lorsqu'il cède la parole à Madame Verdurin ou à Françoise, à Swann ou au Docteur Cotard, au baron de Charlus ou au « liftier » de l'hôtel de Balbec.

Chez Racine, les différences sont beaucoup plus légères, parfois même presque inexistantes. Mais cette quasi similitude des mots employés par des personnages pourtant divers mérite d'être exactement établie, et exige une explication rationnelle. Tel sera précisément l'objet du chapitre V de cet ouvrage.

5. — *ESTHÉTIQUE DU VOCABULAIRE*

Les mots qu'emploie un écrivain ne sont pas seulement des signes d'idées. Ce sont aussi des matériaux plus ou moins précieux que le poète et le prosateur « artiste » choisissent pour leur valeur esthétique autant que pour leur contenu significatif.

Après avoir établi la liste des mots qu'emploie un écrivain, il importe d'examiner ces mots en eux-mêmes et indépendamment de toute idée de signification.

Ces mots sont-ils en majorité des mots longs ou des mots courts ? Les monosyllabes et les disyllabes sont-ils les plus fréquents ? Ou, au contraire, l'écrivain a-t-il marqué une prédilection pour les mots de quatre et de cinq syllabes, qui sont plus rares en français ? Dans ses choix et dans ses exclusives, l'écrivain a-t-il été guidé par des considérations de sonorité et d'harmonie ? A-t-il hésité à employer des mots contenant un hiatus intérieur ? A-t-il donné droit de cité dans son lexique à certains mots auxquels la multiplicité des consonnes donne

un son rugueux ? Emploie-t-il volontiers les mots onomatopéïques ? Les noms propres, particulièrement ceux dont la sonorité est peu commune ou surprenante, apparaissent-ils souvent dans sa prose ou dans ses vers ? Ou, au contraire, prend-il soin de les éviter ? Telles sont les principales questions que pose l'étude esthétique du vocabulaire d'un écrivain.

Elle doit normalement aboutir à une détermination, aussi exacte que possible, des mots que l'écrivain étudié affectionne le plus, ceux qui semblent le mieux convenir à son génie particulier et qui, employés si souvent par lui, finissent par prendre dans son œuvre une physionomie particulière qu'ils n'avaient pas chez les écrivains antérieurs, et qu'ils ne retrouveront pas chez les écrivains qui les emploieront après lui. Tels, par exemple, les adjectifs *sombre*, *fauve* ou *énorme*, chez Victor Hugo ; l'adjectif *pur* ou le nom *île*, chez Paul Valéry.

Entre certains écrivains et certains mots, de telles affinités se créent que ces mots, qui pourtant appartiennent à la langue commune, semblent appartenir exclusivement à ces écrivains. L'ensemble des mots auxquels un écrivain a imposé le sceau de sa personnalité littéraire constitue ce qu'un critique contemporain a appelé le *vocabulaire essentiel* de cet écrivain.

Pour un auteur à vocabulaire pauvre comme Racine, la question du *vocabulaire essentiel* ne se pose pas moins que pour un auteur à vocabulaire riche, et n'est pas moins féconde en enseignements de tous ordres. Nous exposerons, au chapitre VI du présent ouvrage, les différentes méthodes qui peuvent être employées pour l'établissement du *vocabulaire essentiel* d'un écrivain. Nous les avons employées successivement pour l'auteur qui nous intéresse. Et, comme elles ont abouti à des résultats *presque* identiques, nous pensons qu'elles peuvent être considérées comme assez recommandables en une matière dont la nature même interdit l'espoir d'une précision absolue.

6. — *LE VOCABULAIRE ET LA PHRASE*

Un écrivain n'emploie pas isolément les mots de son vocabulaire. Ces mots s'ordonnent dans des groupes, qui sont les phrases, où chaque mot exerce sur l'ensemble des autres mots une certaine influence.

Une langue ne possède à une époque donnée qu'un nombre de mots limité, mais ces mots peuvent se grouper en une infinité de combinaisons. De même que dix chiffres, à condition que chacun puisse être reproduit à volonté, suffisent à écrire la suite infinie des nombres, ou que vingt-six lettres suffisent à former tous les mots passés, présents et futurs du français, ainsi deux mille mots sans cesse répétés ont suffi à Racine pour composer les 18.000 vers de ses tragédies.

La syntaxe, qui est une science spécifiquement grammaticale et normative, donne les règles selon lesquelles les mots employés dans la phrase s'accordent correctement entre eux. Bien que la phrase soit composée de mots, l'étude de la syntaxe d'un écrivain est à peu près

indépendante de l'étude de son vocabulaire. Les mots peuvent être ordonnés et accordés selon les règles de la grammaire, et produire sur l'oreille ou sur l'esprit une impression désagréable. L'esthétique a des exigences plus subtiles que celles de la syntaxe.

Une étude du vocabulaire qui ne tiendrait pas compte des rapports d'harmonie unissant les mots entre eux, des mystérieuses affinités de son ou de sens par lesquelles ils sont attirés, des secrètes répulsions qui interdisent à l'écrivain d'employer successivement deux mots dont il a pourtant besoin, et l'obligent à utiliser des synonymes moins exacts, une telle étude négligerait un des mystères les plus importants de la phrase littéraire et particulièrement de la phrase poétique.

L'écrivain hésite-t-il à reprendre un mot déjà employé ? Ou, au contraire, sacrifie-t-il délibérément la variété à la clarté ? Quand il doit nommer plusieurs fois la même personne ou le même objet, répète-t-il à chaque occasion le nom employé la première fois ? Ou bien, a-t-il recours à d'habiles *périphrases ?* Telles sont quelques-unes des innombrables questions posées par le problème des rapports esthétiques que le vocabulaire entretient avec lui-même à l'intérieur de la phrase.

La principale difficulté du problème réside dans le fait qu'il n'est pas toujours possible au critique de distinguer ce qui est intentionnel de ce qui ne l'est pas.

Toutefois, un poète se juge non par les intentions qui l'ont guidé, mais par les résultats qu'il a obtenus. Aussi le risque de prêter à Racine des intentions esthétiques dont il n'eut peut-être jamais le moindre souci n'est-il pas bien redoutable, si les vrais poètes sont ceux dont les vers sont plus beaux et plus riches de sens qu'ils ne le croyaient eux-mêmes. Le point de vue du lecteur n'est pas moins important que celui de l'auteur. « *Mes vers*, dit Paul Valéry, *ont le sens qu'on leur prête* ». Les vers d'un poète ont parfois aussi le *son* qu'on veut bien leur prêter.

Il convient néanmoins de se garder d'un subjectivisme absolu. Aussi, dans une étude aussi délicate que celle du vocabulaire dans la phrase, conviendra-t-il de se fonder sur l'examen attentif des *variantes*, qui sont dans une certaine mesure les jugements du poète sur son propre style.

A l'étude des rapports du vocabulaire et de la phrase de Racine est consacré le chapitre VII de cet ouvrage.

7. — *LE VOCABULAIRE ET LE VERS*

Les exigences de la phrase littéraire ne présentent jamais en prose un caractère d'absolue nécessité. Un prosateur d'ordinaire soigneux peut, en certaines occasions, se résoudre par négligence délibérée à des rencontres de sons ou à des alliances de mots contraires à l'harmonie ou à l'usage.

A ce caractère relativement facultatif des exigences de la prose littéraire s'oppose le caractère d'absolue nécessité qui s'attache à la plupart des contraintes poétiques, particulièrement à l'âge classique.

L'influence exercée sur le choix des mots par les règles d'une versification régulière a été, dans la poésie française, d'une importance extrême et souvent insoupçonnée.

Les lois de la *rime* obligent les poètes à ne choisir le mot qui termine un vers que conjointement avec le mot qui termine le vers suivant. Elles leur interdisent d'employer à la fin d'un vers un mot dont la dernière syllabe accentuée ne forme pas un couple homophonique avec la dernière syllabe accentuée d'un autre mot français. En outre, la loi de l'alternance oblige le poète à ne choisir deux rimes qu'en fonction des deux précédentes et, réciproquement, des deux suivantes.

Les exigences de la *mesure*, en particulier la nécessité de couper l'alexandrin au moyen d'une césure qui le divise en deux hémistiches égaux, a rendu relativement rare dans la poésie française l'emploi des mots longs, si fréquents dans la poésie allemande. Ainsi s'explique sans doute le goût de la plupart de nos poètes pour les monosyllabes auxquels tant de vers français doivent leur incomparable fluidité. Et la physionomie particulière de l'*hémistiche* classique explique aussi certains rapports assez stricts entre la mesure des mots placés d'un même côté de la césure médiane, particulièrement entre les substantifs et les adjectifs qui leur servent d'épithètes.

Ces rapports métriques dont la réalité n'est pas contestable et où se trouve sans doute l'explication des innombrables *clichés* qui encombrent la poésie française, n'ont jamais donné lieu à une étude systématique. Nous avons, pour notre part, étudié les rapports qui unissent les mots à l'intérieur des hémistiches de Racine, et nous avons consigné les résultats de ces recherches au chapitre VIII, section *c*, du présent ouvrage.

Enfin, les règles qui interdisent l'*hiatus* obligent le poète à n'employer à l'intérieur de son vers un mot qui se termine par une voyelle (ou par une diphtongue) non suivie d'un *e* muet que si le mot suivant ne commence lui-même ni par une voyelle ni par une diphtongue.

Telles sont quelques-unes des exigences du vers français qui entravent le poète dans le libre choix de ses mots.

En plus de ces contraintes *obligatoires*, le poète peut s'imposer à lui-même d'autres contraintes aussi strictes dans leur essence, mais dont il peut s'affranchir quand il lui plaît puisqu'elles sont *facultatives*, et que leur observance ne dépend que de lui. Ainsi, à certaines rencontres de sons tel poète attribue une valeur expressive ou seulement esthétique, et certains mots sont choisis par lui moins en raison de leur signification que pour être rapprochés dans le vers en vue soit d'une allitération agréable, soit de la répétition d'harmonieuses diphtongues. Ce sont là évidemment moins des *lois* véritables que des tendances du goût. Cependant quand on étudie le vocabulaire d'un poète, il est absolument nécessaire de tenir compte de toutes ces exigences, obligatoires ou facultatives, que Paul Valéry appelle les « *contraintes exquises* » de la poésie.

Pour le poète inspiré comme pour le versificateur endurci, le choix des mots qui se succèdent dans un vers régulier se fait d'une manière presque *immédiate* et sans que les exigences et les interdictions, sou-

vent contradictoires, de la versification française donnent lieu à une suite *consciente* d'adaptations. Mais « l'inconscience poétique » qui produit des alexandrins corrects présuppose un esprit rompu à la technique de la versification. Aussi l'analyse stylistique doit-elle dissocier et présenter *successivement* les diverses nécessités qui exercent leur influence simultanée sur le choix et sur l'agencement des mots employés par le poète.

On étudiera donc *successivement* les rapports du vocabulaire avec les lois de la *mesure*, avec les lois de la *rime*, avec les lois de l'*hiatus*, etc., bien qu'il soit évident que ces lois ont exercé sur le poète des contraintes non *successives*, mais *simultanées*.

En effet, les règles de l'analyse stylistique ne sont point celles de la création poétique, et il ne faut point avoir de scrupule à réduire l'ineffable à ses éléments rationnels. L'analyse stylistique ne tend pas à l'établissement des règles nécessaires pour composer de beaux vers, mais à l'explication aussi claire que possible des moyens par lesquels le poète a su, souvent sans se l'expliquer clairement à lui-même, accommoder le choix de ses mots aux mille contraintes de la versification.

L'étude des rapports du vocabulaire de Racine et de ses vers se lira au chapitre VIII et avant-dernier du présent ouvrage.

Notre chapitre IX et dernier contiendra nos conclusions sur l'ensemble des problèmes du vocabulaire, et sur le problème particulier du vocabulaire de Racine.

CHAPITRE II

LE VOCABULAIRE DE RACINE ET LE VOCABULAIRE DE SON TEMPS

1. — *INTRODUCTION*

En vertu même de sa pauvreté, le vocabulaire de Racine était garanti contre les marques de l'âge. Tandis qu'un écrivain moins exclusif conserve des mots qui commencent à sortir de l'usage commun et en adopte d'autres qui n'ont pas encore prouvé leur vitalité, Racine s'en tient volontairement aux termes les plus généraux et les plus ordinaires. Les mots de Racine désignent presque exclusivement les passions de l'âme. Les objets matériels tiennent peu de place dans ce monde de pensées. Or *le vocabulaire des passions est celui qui se renouvelle le moins*. Car, d'une part, il n'est point de passions qui disparaissent, le cœur humain restant toujours semblable à lui-même dans l'infinie diversité des temps et des lieux ; et, d'autre part, aucune passion nouvelle n'apparaît dans le monde intérieur, toutes les passions ayant été éprouvées et désignées depuis qu'il y a des cœurs sensibles et des poètes qui en expriment les sentiments.

Les noms qui désignent les passions sont donc destinés à persister dans la langue. On chercherait en vain, chez Racine, ou chez tout autre écrivain contemporain, un nom de passion qui ait vieilli. La tendance à disparaître d'un mot tel que *ire*, qui désigne pourtant une passion commune, est exceptionnelle, et s'explique par des raisons à la fois phonétiques et sémantiques. Le monosyllabisme du mot est une cause de faible vitalité, et l'*ire*, sentiment de l'âme, pouvant se confondre avec *lyre*, instrument de musique, s'efface devant son homonyme, comme le futur du verbe *ouïr (j'orrai)* devant celui du verbe *avoir*. En outre, le mot *ire* a subi la concurrence de son double sémantique *colère*, qui a exactement le même sens que lui. Encore est-il que Racine, par une singulière prescience des destinées de la langue, a miraculeusement évité l'emploi de ces mots menacés de déchéance. L'archaïsme n'affecte guère chez lui que des mots appartenant à des catégories grammaticales si formelles (prépositions, adverbes, conjonctions) qu'elles interdisent à l'écrivain la liberté du choix.

L'apparition de mots nouveaux pour désigner des sentiments n'est pas plus fréquente. Une mode littéraire telle que la préciosité n'a pas enrichi le lexique des passions. Le langage de la galanterie ne peut être considéré comme un langage *spécial*, encore moins comme un langage *technique*. La galanterie n'enrichit pas le vocabulaire général, mais confère seulement à certains mots appartenant au vocabulaire *mystique* ou *guerrier* une signification *amoureuse*. Des mots tels que *adorer*, *conquête*, *feux*, ou *flammes*, quand Racine les emploie dans l'acception galante, n'accroissent pas quantitativement son lexique.

Il est arrivé à Racine, en quelques rares occasions, d'adopter des mots d'importation récente. Mais la même prescience du mouvement général de la langue qui lui fait spontanément rejeter les mots destinés à disparaître ne lui fait adopter que les mots dont nous pouvons constater aujourd'hui qu'ils devaient s'intégrer définitivement dans le lexique général. On ne peut trouver, chez Racine, un de ces *néologismes* morts-nés qui ne sont demeurés dans la langue que juste le temps nécessaire à y prouver leur inutilité. Aussi les rares néologismes de Racine n'apparaissent pas comme tels au lecteur, même le plus cultivé, même le plus attentif, s'il n'est pas un spécialiste de l'histoire de la langue.

Accusatrice (*Ph.*, 1338) et *salon* (*Esth.*, 827) sont, en 1677 et en 1689, des *néologismes*. Mais ces mots étaient alors si nécessaires, et ils se sont depuis si profondément installés dans le lexique qu'ils ne semblent pas, au lecteur de notre temps, dater d'un âge plus récent que les autres mots employés par Racine.

Le sens de certains mots qui demeurent dans la langue évolue au point de désigner des choses différentes. Mais le changement de sens n'a pas lieu brusquement. Il est le résultat d'une lente évolution. *Non facit lingua saltus.*

Or, une habitude d'origine scolaire a faussé en nous le sentiment réel de cette évolution. Par un désir louable de nous mettre en garde contre les perpétuels faux-sens auxquels peut donner lieu la lecture d'un texte de Corneille ou de Racine, nos maîtres nous ont enseigné que bien des mots avaient, à l'âge classique, une signification qu'ils ont abandonnée depuis en faveur d'une signification nouvelle. Ainsi avons-nous appris qu'au XVIIe siècle *(sic) amant* signifiait *fiancé ; charmer*, *ensorceler ; étonner*, *frapper du tonnerre ; génie*, *disposition naturelle*, etc.

Sans être absolument différente, la vérité est beaucoup plus nuancée. A une époque donnée, un mot dont l'évolution sémantique est inachevée contient, au moins virtuellement, la multiplicité de ses sens futurs.

Un écrivain tel que Racine, dont nous avons déjà montré par beaucoup d'exemples la prescience linguistique, prévoit dans une certaine mesure, l'évolution sémantique des vocables qu'il emploie. Aussi, en bien des cas, nous a-t-il paru raisonnable de prêter aux mots dont il fait usage un sens plus éloigné du sens dit « classique » et plus voisin du sens dit « moderne ». Grâce à ce léger décalage, certains de ses vers nous ont semblé susceptibles d'une interprétation nou-

velle, aussi intéressante et non moins vraisemblable que l'interprétation traditionnelle.

Il va sans dire qu'en de pareilles matières une extrême prudence s'impose. En prétendant substituer au sens traditionnel un sens différent mais aussi nettement tranché, nous tomberions précisément dans l'erreur contre laquelle nous essayons de réagir.

Un mot judicieusement employé contient en plus de sa signification actuelle le souvenir plus ou moins estompé de ses significations anciennes, et l'indication, plus ou moins précise, de ses significations futures. Il est riche de son passé et gros de son avenir.

Le génie de certains écrivains les incline à prêter aux mots qu'ils emploient le sens le plus ancien. L'étymologie est sans cesse présente à leur esprit. Tel est le cas d'un poète comme Paul Valéry dont le livre de chevet est, si nous l'en croyons, le *Dictionnaire Etymologique* de Clédat, et dans les poèmes de qui *composer* signifie *apaiser* [1] (comme *componere*), et *procéder*, s'*avancer* [2] (comme *procedere*). Le vocabulaire d'un tel écrivain est moins archaïque que figé. Comme les sujets qu'il traite sont situés en dehors du temps, de même son vocabulaire semble échapper à l'évolution naturelle des choses vivantes.

Le cas d'un Racine est plus complexe. Car si, d'une part, sa poésie conserve le sens le plus ancien de certains mots, comme dans le vers célèbre de *Britannicus :*

> Ah! de tant de conseils événement sinistre!

en même temps elle semble prévoir le sens prochain qu'ils prendront et l'autoriser dans une certaine mesure par l'exemple qu'elle propose.

Le vocabulaire de Racine est avec une égale modération *conservateur* et *novateur*. Il conserve ce qui ne mourra point, et adopte ce qui est destiné à vivre.

2. — *ARCHAISMES*

Considérées du seul point de vue de l'âge de la langue et d'après les archaïsmes qu'elles renferment, les tragédies de Racine se divisent en deux groupes extrêmement inégaux :

1° La *Thébaïde* et l'*Alexandre* qui portent les signes manifestes d'une époque à peine révolue : imitations excessives du vocabulaire cornélien, abus des termes de galanterie, emploi de formes surannées en voie de disparition ;

---

1. Midi le juste y *compose* de feux
La mer, la mer toujours recommencée.
(Le cimetière marin.)

2. Tes pas, enfants de mon silence,
Doucement, saintement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent, muets et glacés.
(Les Pas.)

2° Les neuf autres tragédies qui, malgré la variété des sujets et le quart de siècle qui sépare *Andromaque* d'*Athalie*, sont écrites dans une *même* langue, déjà assurée et fixée.

I. — Les archaïsmes dans la *Thébaïde* et dans l'*Alexandre*.

Certains archaïsmes de la *Thébaïde* sont de nature exclusivement *phonétique :* ce sont les graphies anciennes de mots ayant déjà évolué phonétiquement.

Dans l'édition originale de 1664, la *Thébaïde* renferme trois fois le verbe *gagner* écrit *gaigner.*

> (Tu verras...)
> Qu'il m'abhorre toujours et veut toujours régner,
> Et qu'on peut bien le vaincre et non pas le *gaigner.*
>
> *Théb.*, 945-946.
>
> (Voulez-vous...)
> Détruire cet empire afin de le *gaigner ?*
>
> *Ibid.*, 1041.
>
> J'étois né pour régner
> Et je perds beaucoup moins que je ne crois *gaigner.*
>
> *Ibid.*, 1439-1440.

Cette forme de *gaigner* était déjà surannée au siècle précédent. Théodore de Bèze disait que les gens qui se piquaient de bien parler disaient *gagner* et non *gaigner*, comme ils disaient déjà *Champagne* et *campagne* au lieu des archaïques *Champaigne* et *campaigne.*

Dans les trois exemples de la *Thébaïde, gaigner* rime avec *régner*, mot avec lequel il rime plus richement que *gagner.* Comme en d'autres cas analogues, on peut donc se demander si Racine a employé ici un archaïsme ou usé d'une sorte de licence poétique.

Quoi qu'il en soit, dans toutes les éditions postérieures à l'originale, l'archaïsme *gaigner* a été remplacé par le moderne *gagner.*

C'est encore dans l'édition originale de la *Thébaïde* qu'on relève une forme vieillie du verbe *trouver.*

> Oui, quoique dans la paix je *treuvasse* des charmes...
>
> *Théb.*, 951.

La forme, encore usitée, était déjà nettement sentie comme ancienne. Dès 1647, Vaugelas, tout en admettant les deux formes, estime cependant la forme *trouver* « sans comparaison meilleure », et c'est selon lui la seule qui soit employée tant « *à la cour* » que « *chez les bons auteurs* » (*Remarques sur la langue françoise*, p. 133).

Molière a bien employé la forme ancienne dans un vers connu, et justement célèbre :

> Non, l'amour que je sens pour cette jeune veuve
> Ne ferme pas mon cœur aux défauts qu'on lui *treuve.*
>
> Molière, *Misanthrope*, 226.

Mais dans cet exemple, l'archaïsme, exigé par la rime, est incontestablement une licence poétique, — licence d'ailleurs fréquente, comme en témoigne cette remarque de Richelet :

« *Trouver, treuver.* L'un et l'autre se dit, mais le mot d'usage est *trouver*, et il n'y a guère que les poètes qui disent *treuver*. Encore faut-il qu'ils y soient forcés par la rime, qui les tyrannise souvent [1]. »

Richelet, *Dictionnaire françois*, 1680. Article *trouver*.

Au vers 951 de la *Thébaïde*, aucune obligation de rime n'imposait la forme ancienne. Et Racine, devenu rapidement plus scrupuleux sur le chapitre du langage, l'a remplacée par la forme moderne *trouvasse*.

D'autres archaïsmes de la *Thébaïde* et d'*Alexandre* sont spécifiquement *morphologiques*.

La préposition *avec* a été écrite *avecque* cinq fois dans la *Thébaïde* :

Mais pourquoy donc sortir *avecque* vostre armée ?
Théb., 55-56.

Va, je veux estre seule en l'estat où je suis,
Si pourtant on peut l'estre *avecque* tant d'ennuis.
Ibid., 589-590.

Nous estions ennemis dès la plus tendre enfance
Et déjà nous l'estions *avecque* violence.
Ibid., 919-920.

Que la guerre s'enflamme et jamais ne finisse :
La paix est trop cruelle *avecque* Polynice.
Ibid., 955-956.

La présence aigrirait ses charmes les plus doux
Et la guerre, Seigneur, me plaist *avecque* vous.
Ibid., 957-958.

et une fois dans *Alexandre* :

Et ne pourrai-je au moins, en de si grands malheurs,
M'entretenir moy seule *avecque* mes douleurs.
Alex., 959-960.

Or, la forme *avecque* vieillissait. Elle était condamnée par l'Académie et Richelet ne l'admettait que « *pour rompre la mesure d'un vers ou pour arrondir une période* » (Cité par Brunot, *Histoire de la langue*, IV [2], p. 743).

Enfin l'abbé d'Olivet, s'appuyant sur l'opinion de Vaugelas et de l'Académie, prononça contre *avecque* une condamnation sans appel :

« Je demande, écrit-il, qu'est-ce que gagneroit l'oreille aux trois dernières lettres d'*avecque*, lesquelles forment une syllabe qui n'a de réalité que pour les yeux ? Aussi l'Académie, dans ses Observations sur Vaugelas, disoit-elle aux poëtes, il y a plus de soixante ans, qu'il est bon de ne conserver qu'*avec* ».

D'Olivet, *Remarques sur Racine*, ch. VIII, p. 229.

1. En 1653, dans les *Précieuses ridicules* (sc. 4), Molière avait écrit *en prose* : « Pour moi, mon oncle, tout ce que je vous puis dire, c'est que je *treuve* le mariage une chose tout à fait choquante. »

Telle était sans doute aussi l'opinion du « législateur du Parnasse » qui n'a conservé qu'un seul de tous les *avecque* employés dans les premières éditions de ses œuvres poétiques :

> Tous les jours je me couche *avecque* le soleil.
>
> BOILEAU, *Satires*, VI, v. 98.

Racine lui-même a fait disparaître les *avecque* de tous les passages cités plus haut, — soit qu'il les ait remplacés par la forme moderne, soit qu'il ait employé une autre tournure [1] — sauf au seul vers 960 de l'*Alexandre* qui, sans doute par inadvertance de l'auteur, n'a pas été modifié.

Pour rester strictement dans les limites de notre sujet, nous ne relèverons les archaïsmes de *syntaxe* de Racine que dans la mesure où ils affectent son vocabulaire. Les archaïsmes de construction qu'on trouve dans la *Thébaïde* et qui consistent à placer le complément d'objet soit devant le verbe dont il complète le sens, soit entre l'auxiliaire et le participe, comme dans les exemples suivants :

> ... Et si *quelque bonheur nos armes accompagne.*
>
> *Théb.*, 67.

(Des soldats)

> ... *Ont insensiblement tout le corps ébranlé*
> Et fait un grand combat d'un simple démêlé.
>
> *Ibid.*, 205-206.

sont sans influence sur le vocabulaire, et nous ne les mentionnons que pour mémoire.

Mais, par contre, l'emploi d'adverbes au lieu et place des prépo-

---

1. Il n'est pas sans intérêt d'étudier, au moyen des variantes, le travail de versification et de style auquel s'est livré Racine pour éliminer l'archaïque *avecque* des vers où il se trouvait employé.

— Les vers 55-56 de la *Thébaïde* sont devenus (éd. de 1689) :

> Mais que prétendiez-vous ? et quelle ardeur soudaine
> Vous a fait tout à coup descendre dans la plaine ?

C'est-à-dire qu'ils ont été complètement transformés, et que la préposition ne s'y retrouve plus sous aucune forme.

— Le vers 590 n'a subi qu'une légère modification (éd. de 1689) :

> Si toutefois on peut l'estre *avec* tant d'ennuis.

— *Avecque* a disparu du vers 920, qui est devenu (éd. de 1689) :

> Que dis-je ? Nous l'étions avant nostre naissance.

— *Avecque* a disparu également du vers 956 qui, dès l'édition de 1687, avait été remplacé par le vers suivant (où la préposition est employée sous sa forme moderne) :

> ... S'il faut *avec* la paix recevoir Polynice.

— Enfin, c'est une correction du même genre qui, également dès l'édition de 1687, aboutit à la leçon :

> La guerre et ses horreurs nous plaisent *avec* vous.

On s'explique mal qu'ayant mis tant de soin à bannir cet archaïsme de sa première tragédie, Racine n'ait point fait le même travail pour l'*Alexandre*, auquel il attachait pourtant plus de prix qu'à la *Thébaïde*.

sitions correspondantes est, en même temps qu'un fait syntaxique, un fait de vocabulaire et mérite ici une étude spéciale.

Nous relevons, dans l'édition originale de la *Thébaïde*, les quatre passages suivants :

1° J'en voyais et *dehors* et *dedans* vos murailles
Théb., 352.

(Leçon maintenue dans les éditions postérieures.)

2° Le connoissois-je hélas ! ce fils infortuné
Lorsque *dedans* mes bras vous l'avez amené ?
Ibid., 505-506.

(Le vers 506 est devenu, dès l'édition de 1687 :

Vous même dans mes bras vous l'avez amené).

3° Est-ce *dessus* des morts que vous voulez régner ?
Ibid., 1042.

(Ainsi corrigé, dès 1687 :

Est-ce donc sur des morts que vous voulez régner ?).

4° Jamais *dessus* le trône on ne vit plus d'un maistre.
Ibid., 1171.

(Leçon maintenue dans les éditions postérieures.)

L'*Alexandre* ne contient qu'un seul exemple de cet archaïsme, — qu'on pourrait également appeler un solécisme.

Ses sacrilèges mains
Dessous un même joug rangent tous les humains.
Alex., 535-536.

(Leçon maintenue dans les éditions postérieures.)

L'archaïsme que constitue cet emploi prépositionnel de l'adverbe n'échappait pas à Racine lui-même, comme en témoignent les corrections de *Théb.*, 506 et 1042.

L'abbé d'Olivet lui reproche, en termes justes et modérés, l'emploi de *dessus* comme préposition au vers 536 d'*Alexandre*, et nous rappelle que, dès l'époque de Malherbe, la confusion entre l'adverbe et la préposition était blâmée des puristes. Voici le passage :

Racan, comme nous l'apprenons de Ménage, disait que Malherbe se blâmoit d'avoir écrit *dessus mes volontés*, au lieu de *sur mes volontés*. Ainsi la différence qu'aujourd'hui nous mettons tous a été sentie depuis longtemps ; et Racine n'a manqué de l'observer que dans ce seul endroit [1].

Je renvoie au *Dictionnaire de l'Académie*, où l'on trouvera en quel cas *dessous*, *dessus*, *dedans*, sont adverbes ou substantifs, ou même prépositions, mais seulement lorsqu'une autre préposition les précède, *au dessous de*, *par dessus de*, etc. Rien qui donne au discours plus de justesse, plus de précision, que ces acceptions différentes, établies dans la langue peu à peu, et aujourd'hui fixées invariablement.

Olivet, *Remarques sur Racine*, p. 223 (éd. 1771, chez Barbin).

1. D'Olivet semble oublier les vers 352 et 1171 de la *Thébaïde*.

Les arguments employés par l'abbé Desfontaines pour réfuter la critique de l'abbé d'Olivet et pour défendre Racine nous semblent bien faibles.

Après tout, dit-il, je ne voudrais pas condamner en vers le mot *dessous* employé comme préposition. La poësie ne doit pas suivre, aussi exactement que la prose, certains changements que le caprice fait dans le langage. La poësie exige des libertés ; si on les lui retranche, on l'anéantit.

Desfontaines, *Racine vengé*, Avignon, 1737, p. 11.

Constatons que Racine était plus sévère pour lui-même que l'abbé Desfontaines : la preuve en est qu'il a, deux fois sur six, modifié les vers entachés par cet archaïsme. Le maintien, dans les quatre autres passages, d'une forme blâmée par les puristes et par Racine lui-même ne prouve sans doute qu'une négligence du poète dans son travail de révision.

Si nous ne considérons maintenant le vocabulaire lui-même, nous ne trouvons guère dans la *Thébaïde* et dans l'*Alexandre* que deux ou trois mots d'apparence surannée à l'époque où Racine les emploie, ou pris par lui dans une acception ancienne.

Signalons, dans la *Thébaïde*, le mot *discord :*

(Il fallait)
... que le ciel vous mît, pour finir vos *discords*,
L'un parmy les vivants, l'autre parmy les morts.
Théb., 1255-1256.

Littré a beau défendre le mot *discord*, et en distinguer subtilement — et d'ailleurs fort justement — le sens de celui du mot *discorde* [1], *discord* était irrémédiablement condamné par les puristes contemporains de Racine.

Le vieux Corneille lui-même qui avait employé le mot plusieurs fois dans ses premières pièces (*Cid*, 476, 1612 ; — *Horace*, 814 ; — *Heraclius*, 1543, etc.) ne l'a employé que rarement et seulement au pluriel dans ses dernières (*Œdipe*, 1875 ; *Sertorius*, 33). Richelet signale dans son *Dictionnaire* que le mot est moins usité qu'autrefois. Furetière le donne comme archaïque. Thomas Corneille, dans ses *Notes sur Vaugelas* (p. 845), le regarde comme « entièrement hors d'usage ». Et Bouhours, maître en ce domaine, prononce contre *discord* un verdict sans appel :

Présentement, dit-il, il ne vaut guère mieux en vers qu'en prose, et nos meilleurs poètes ne s'en servent point (Bouhours, *Remarques nouvelles sur la langue françoise*, 3e éd., 1682, p. 598).

A part discord, on ne peut guère relever, dans la première édition de la *Thébaïde*, comme archaïsme caractérisé, que la locution prépositive *d'abord que* dans le vers suivant :

1. Le *discord* est le contraire de l'*accord*, la *discorde* est le contraire de la *concorde*. *Discorde* dit donc plus et autre chose que *discord*, car *être en accord* ne veut pas dire *être en concorde*. Littré, *Dictionnaire*. Article discord.

D'abord que sur sa tête il reçoit la couronne,
Un roy sort à l'instant de sa propre personne.
Théb., 1664.

Ces vers se trouvaient entre ceux qui, dans les éditions modernes, portent les numéros 90 et 91, et ont été supprimés par Racine dès l'édition de 1687.

Corneille avait écrit, dans la première édition de *Rodogune* (qui est de 1645, c'est-à-dire de dix-neuf ans antérieure à la *Thébaïde*) :

D'abord qu'ils ont tous deux paru dans cette cour.
Corneille, *Rodogune*, 289.

Mais dans l'édition de 1660 (c'est-à-dire quatre ans avant la *Thébaïde*), il avait changé d'*abord que*, jugé archaïque, en *sitôt que* [1].

Dans l'*Alexandre*, nous ne trouvons guère, en fait d'archaïsme, que le mot *assiette*, dont l'emploi, au sens de *situation*, commençait à paraître légèrement vieillot au lecteur contemporain.

... Le camp de Taxile
Garde dans ce désordre une *assiette* tranquille.
Alex., 702.

Richelet marque le mot d'une croix au figuré. Bouhours, grand législateur du lexique, note que le mot, jadis couramment employé, subit désormais la concurrence victorieuse de *situation*.

Boileau l'emploiera encore dans un passage du *Lutrin* :

Mais une église seule, à ses yeux immobile,
Garde au sein du désordre une *assiette* tranquille.
Boileau, *Lutrin*, I, 38.

C'est là, selon nous, moins une réminiscence qu'une parodie, justifiée par le désir de Boileau de tourner légèrement en dérision l'emploi par son ami Racine, dans une de ses premières tragédies, d'une expression devenue surannée.

II. — Les archaïsmes d'*Andromaque* à *Athalie*.

Les archaïsmes de caractère *morphologique* sont à peu près inexistants dans les tragédies de Racine, à partir d'*Andromaque*.

On ne relève guère que la forme du subjonctif *die* pour *dise*, dans les quatre passages suivants (dont le premier est d'ailleurs tiré de la *Thébaïde*) :

---

1. Plus tard, en 1663, Corneille employa de nouveau *d'abord que* :

D'abord qu'elle a tout su, son visage étonné
Aux troubles du dedans sans doute a trop donné.
Sophonisbe, 779-780.

Un écrivain, même plus scrupuleux que Corneille, ne guérit pas facilement des habitudes de langage de sa jeunesse.

Et, toutefois, Madame, il faut que je vous *die*,
Qu'un trône est plus pénible à quitter que la vie.
Théb., 731-732.

Mais quoy que je craignisse, il faut que je le *die*,
Je n'en avois prévu que la moindre partie.
Bér., 1371-1372.

J'épouserois, et qui (s'il faut que je le *die*) ?
Baj., 718.

Ah ! que vous auriez vu, sans que je vous le *die*,
De combien votre amour m'est plus cher que la vie.
Iph., 1041-1042.

Il est intéressant de remarquer que ces deux vers d'*Iphigénie* ont été supprimés — ainsi que les deux précédents, comme l'exigeait l'alternance obligatoire des rimes masculines et féminines — de l'édition de 1697, la dernière publiée du vivant de Racine. La suppression de ces quatre vers nuit un peu à la liaison des idées et s'explique seulement par le désir de faire disparaître une forme légèrement archaïque.

Vaugelas (*Remarques sur la langue françoise*, 1647) autorisait *die* et *dise ;* mais quarante ans après — c'est-à-dire à l'époque d'*Esther*, — Thomas Corneille conseille d'éviter la forme *die* comme archaïque, du moins en prose : « La plupart de ceux qui écrivent sont persuadés qu'il (le mot *die*) n'est bon qu'en vers. »

La suppression de *die* par Racine au vers 1041 d'*Iphigénie* — la plus récente des tragédies dans lesquelles il ait employé ce mot — montre les scrupules presque excessifs du poète en cette matière.

On remarquera, d'autre part, que le mot n'est jamais employé dans les autres passages cités plus haut qu'*à la rime*. Nous nous trouvons donc ici dans un de ces cas ambigus, déjà signalés, qui tiennent moins peut-être de l'archaïsme que de la licence poétique.

Sont archaïques, chez les contemporains de Racine, *les confusions de genre* portant sur des substantifs tels que *abîme*, *amour*, *équivoque*, *idole*, *offre*. Racine a donné à presque tous ces mots, le genre que, dans la suite, l'usage leur attribuera définitivement. Il emploie *abîme* au masculin :

Le trône fut toujours un dangereux *abîme*.
Théb., 1155.

et *idole* au féminin :

... Je me laisse aveugler par une vaine *idole*.
Athal., 920.

Les seuls mots employés par Racine à un genre qui tendait à devenir archaïque sont *amour* et *offre*.

Amour.

Il sait, car leur *amour* ne peut être ignorée
Que de Britannicus Junie est adorée.
Brit., 51-52.

A côté de fréquents exemples du mot *amour* employé au masculin, chaque tragédie de Racine contient plusieurs exemples du même mot employé au féminin singulier. Or, l'usage qui, dans la première partie du siècle, faisait *amour* généralement féminin au singulier (sauf dans le cas où il désignait soit le dieu *Amour*, soit l'*amour* de Dieu) était en train d'évoluer.

Sur le genre de ce mot, Vaugelas s'était ainsi exprimé, en 1647, dans ses *Remarques sur la langue françoise* :

... Il est indifférent de le faire masculin ou féminin... Il est vray pourtant qu'ayant le choix libre, j'userois plutôt du féminin que du masculin, selon l'inclination de notre langue, qui se porte d'ordinaire au féminin plutôt qu'à l'autre genre, et selon l'exemple de nos grands écrivains, qui ne s'en servent guère autrement.

Mais trente-cinq ans après, en 1672, c'est-à-dire à l'époque même où se publiaient les chefs-d'œuvre de Racine, Ménage exprimait un avis absolument contraire, et faisait *amour* masculin plutôt que féminin, même en poésie :

Aujourd'hui, dans la prose, il n'est plus que masculin, soit qu'on parle de l'amour divin ou de l'amour profane, car en poésie il est toujours hermaphrodite ; mais néanmoins plutôt mâle que femelle (Ménage, *Observations sur la langue françoise*).

Corneille lui-même, révisant ses œuvres dramatiques à la fin de sa vie, changea le genre du mot *amour* dans un grand nombre de vers où, plus jeune, il avait employé ce mot au féminin. Racine, d'ordinaire plus scrupuleux en ces matières que son illustre devancier, ne semble pas s'être préoccupé de cet archaïsme grammatical et, dans les tragédies, le mot *amour* — un de ceux qui lui sont le plus nécessaire — est au singulier [1] indifféremment féminin ou masculin — quoique un peu plus souvent au masculin (selon l'usage moderne) qu'au féminin (selon l'usage ancien).

Offre.

Dans *Andromaque*, le mot a été employé au masculin :

Mais ce n'est plus, Madame, *un offre* à dédaigner.
Andr., 967.

(Leçon maintenue dans les éditions de 1678, 1682 et 1689, modifiée en *une offre* à partir de l'édition de 1697).

Dans *Bajazet*, le mot a été employé une fois au féminin, selon l'usage moderne :

L'horreur et le mépris que *cette offre* m'inspire.
Baj., 1550.

et une fois au masculin, selon l'usage ancien :

L'*offre* de mon hymen l'eût-*il* tant effrayé.
Ibid., 1092.

1. Au pluriel, *amour* est toujours féminin. Cf. *Mithr.* 86, *Esth.* 1038.

(Leçon maintenue dans toutes les éditions postérieures. Livet s'est trompé en écrivant à l'article *offre* de son *Lexique de Molière :*

« A partir de 1689, on ne trouve plus dans les éditions de Racine que *une offre, cette offre*, au féminin. » Livet pensait au vers 967 d'*Andromaque*, mais oubliait le vers 1092 de *Bajazet*).

Comme le mot *amour*, le mot *offre* subissait, à l'époque même où étaient publiées les tragédies de Racine, une évolution rapide de genre.

En 1659 — dix-huit ans avant la publication d'*Andromaque* — Chiffet, dans son *Essay d'une parfaite grammaire*, considérait le mot comme commun, et maintint cette affirmation dans les éditions ultérieures, même dans celle de 1700, publiée sous le titre de *Nouvelle et parfaite grammaire.*

Mais dès 1675, Ménage (2e édition des *Observations sur la langue françoise*), bien qu'il donne le mot comme encore douteux, ajoute : « Je le fais féminin » ; — cependant que, cinq ans après, Richelet donne le mot comme exclusivement féminin, et écrit même (article *ofre* (sic) du *Dictionnaire françois*) :

L'abbé de Royaumont, *Histoire de la Bible*, a fait le mot *ofre* masculin, mais c'est une faute d'impression. Quoi qu'il en soit, les bons écrivains font le mot *ofre* féminin.

Le *Dictionnaire* de Furetière (1690) et celui de l'Académie (1694) ne mentionnent plus que le genre féminin.

Racine était conscient de cette évolution, et la correction du vers 967 d'*Andromaque* prouve suffisamment sa préférence pour le féminin du mot. S'il a maintenu *offre* au masculin au vers 1092 de *Bajazet*, c'est que dans ce vers il ne lui était pas possible, comme dans le cas précédent, de changer le genre du mot sans modifier la mesure du vers. Il a donc maintenu un genre déjà archaïque pour ne pas être obligé de changer complètement un vers qui, à d'autres égards, lui donnait satisfaction. Si bien que, là encore, il s'agit sans doute moins d'un archaïsme caractérisé que d'une licence poétique.

L'étude des mots employés par Racine dans les tragédies d'*Andromaque* à *Athalie* et qui, à l'époque où le poète les employait étaient déjà sentis comme archaïques, n'est pas longue à faire : c'est à peine si l'on peut relever, dans ces neuf tragédies, une dizaine de mots ou locutions suspects d'archaïsme. Encore pourrons-nous constater que les grammairiens de la seconde moitié du XVIIIe siècle se sont montrés souvent bien sévères et bien injustes, et qu'ils ont signalé comme anciens dès l'époque de Racine des mots qui n'ont pas disparu de notre vocabulaire et nous semblent encore aujourd'hui pleins de jeunesse et de vitalité.

Examinons un à un chacun de ces prétendus archaïsmes :

affable.

Lui, parmi ces transports, *affable* et sans orgueil,
A l'un tendoit la main, flattoit l'autre de l'œil.

Athal., 1525-1526.

Louis Racine, dans ses notes sur *Athalie*, nous rappelle que Patru condamnait le mot *affable*. Le *Dictionnaire François* de Richelet, en 1680, signale le mot comme « un peu vieux ». Et de Callières, en 1692, c'est-à-dire moins d'un an après la publication d'*Athalie*, déclare : « *Affable* n'est plus guère dans le commerce des gens du monde » *(Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer.)*

Cette triple accusation nous surprend. Il nous semble tout au plus que l'usage du mot était alors d'un emploi moins commun que nos jours — ce qui justifie dans une certaine mesure l'affirmation un peu hasardeuse des trois auteurs cités.

Dès 1687, Bouhours rétablit la vérité et justifia préventivement Racine au moyen de citations, empruntées à d'excellents écrivains, et dans lesquelles le mot *affable* se trouve employé [1]. Il conclut en disant qu' « il ne faut pas, après cela, s'arrêter au dégoût ou à l'antipathie de M. Patru » (Bouhours, *Suite des remarques nouvelles sur la langue françoise*, 1687.)

La conclusion du Père Bouhours est corroborée par la note de Louis Racine sur le vers 1525 d'*Athalie* : « Ces mots *affable* et *affabilité* sont devenus fréquents, malgré Patru qui les condamnait. »

Quoi qu'il en soit, le mot n'est plus senti maintenant comme rare ou archaïque, et l'accusation dont il était alors l'objet étonne de nos jours le lecteur non averti.

Atours.

L'autre, pour se parer de superbes *atours*,
Des plus adroites mains empruntoit le secours.

Esth., 61.

Le mot *atour*, « substantif verbal de l'ancien verbe *atourner*... encore usuel au XVIe siècle » (O. Bloch, *Dictionnaire étymologique*) était peut-être déjà un peu vieilli comme le verbe *atourner* que Furetière définit et commente ainsi : « Vieux mot qui signifiait autrefois : Orner et parer une dame. Il est hors d'usage dans le sérieux » [2] (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, article *atourner.*)

Le caractère légèrement archaïque de *atour*, loin d'exclure le mot du style noble, semble au contraire lui avoir conféré une dignité un peu guindée, très propre à la langue de la tragédie. En tous cas, le mot s'est conservé précisément avec la nuance particulière dont il semble marqué, dès l'époque d'*Esther*, dans le vers où Racine l'a employé.

Certes.

... Le feu de ses regards, sa haute majesté
Font connoistre Alexandre. Et *certes* son visage
Porte de sa grandeur l'infaillible présage.

Alex., 816-818.

---

1. Fléchier *(Oraison de la Dauphine)* : « *Affable* et civile à tous, elle prévenait ceux-ci, répondait honnêtement à ceux-là. »
2. Dans le « plaisant », le mot s'employait encore :

Ce chien-ci donc étant de la sorte *atourné*.

La Fontaine, VIII, 7.

Certes, plus je médite et moins je me figure
Que vous m'osiez compter pour vostre créature.
Brit., 151-152.

Dans ses notes sur ces deux passages, Louis Racine nous apprend que *certes* « quoique vieux, est beau en vers quand il est placé à propos ». La Bruyère signale lui aussi le mot comme archaïque, dans son chapitre *De quelques usages* :

Certes est beau dans sa vieillesse, et a encore de la force sur son déclin : la poésie le réclame, et notre langue doit beaucoup aux écrivains qui le disent en prose, et qui se commettent pour lui dans maints usages.
La Bruyère, II, 205.

Deux autres auteurs nous signalent le mot en insistant sur son caractère de *provincialisme* plutôt que d'*archaïsme*.

Marguerite Buffet, dans ses *Nouvelles observations sur la langue françoise* (1688) souligne que c'est un mot de province auquel elle préfère « *asseurément* ». Et Bouhours nous apprend plus précisément que le mot n'a plus sa place dans le style soutenu et « ne se dit plus que par les Gascons » (*Remarques nouvelles sur la langue françoise*, 1693, remarque 75).

Ces remarques nous surprennent parce que le mot *certes* est, de nos jours, d'usage absolument courant, à Paris comme en province. Racine estimait pourtant, comme ses contemporains, que le mot était archaïque (ou provincial — ce qui revient à peu près au même, la province conservant plus longtemps que la capitale les manières anciennes de s'exprimer). Nous en trouvons la preuve dans le fait qu'il a souligné deux fois ce mot dans son exemplaire de Quinte-Curce traduit par Vaugelas (à Paris, chez Augustin Courbé, 1653, un vol. in-4°) aux pages 252 et 738.

Vaugelas lui-même partageait le préjugé de son temps au sujet du mot *certes*, car dans l'édition de 1659 de sa traduction de Quinte-Curce — édition revue par Patru — le *certes* de la page 252 a disparu.

Quant à Racine, il n'a employé le mot que deux fois dans ses tragédies, et jamais après *Britannicus*. Le fait est digne de remarque, et prouve une fois de plus la répugnance de notre auteur pour les mots suspects d'archaïsme, même quand « ils sont beaux dans leur vieillesse » et qu'ils ont encore « de la force sur leur déclin ».

Devant que.

Ah ! *devant qu*'il expire...
Andr., 1429.

J'aime, je le confesse ; et *devant que* vostre âme
Prévenant mon espoir m'eût déclaré sa flamme...
Baj., 1493-1494.

Selon Vaugelas, *avant que* est déjà en 1647 « plus de la cour » et « plus en usage » (*Remarques sur la langue françoise*). Et Richelet, dans son *Dictionnaire* de 1680, nous apprend que ce tour « n'est plus guère en usage ».

Dans les deux cas où Racine a employé cette locution, on remarque

que s'il l'avait remplacée par *avant que*, un hiatus désagréable, et d'ailleurs interdit par les règles de la versification classique, se serait produit.

Nous sommes donc en droit d'estimer — comme nous l'avons déjà fait à propos de plusieurs autres mots — que ce pseudo-archaïsme n'est en réalité qu'une simple licence poétique.

Ouïr.

L'infinitif de ce verbe a été employé fréquemment par Racine, depuis la *Thébaïde* jusqu'à *Phèdre* inclus.

(Ménécée)...
Se faisant *ouïr* des Grecs et des Thébains.
Théb., 637.

La reine, à vous *ouïr* n'a des yeux que pour vous.
Alex., 227.

Le sénat chaque jour et le peuple irrités
De s'*ouïr* par ma voix dicter vos volontés.
Brit., 1242.

Quoy, seigneur ? sans l'*ouïr* ? une mère ?
Ibid., 1093.

Je veux l'*ouïr* : mon choix s'arrête à ce témoin.
Mithr., 1026.

Ses rois, à vous *ouïr*, m'ont paré d'un vain titre.
Iphig., 1410.

Tu vas *ouïr* le comble des horreurs.
Ph., 260.

... Conter votre honte à qui voudra l'*ouïr*.
Ibid., 1019.

Le participe passé a été employé une seule fois :

Et n'as-tu pas encore *ouï* la renommée ?...
Bér., 1019.

Le verbe était déjà senti comme archaïque, du moins à plusieurs de ses formes. Richelet nous apprend dans le *Dictionnaire* de 1680 que « ce verbe est un peu rude en de certains temps ». Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 dit plus précisément qu' « il n'a guère d'usage qu'à l'infinitif, au prétérit, et aux temps formés du participe. Avez-vous ouï ce grand bruit ?... J'ouïs hier un fort beau sermon... Il est las de vous ouïr causer. »

Certains ont cru distinguer une nuance de sens entre *ouïr* et *entendre*. Bouhours estime qu'*ouïr* doit être employé « quand il s'agit d'une chose qu'on entend par hasard » *Remarques nouvelles*, 1676. Cependant que, pour Andry de Boisregard, « ouyr se dit proprement d'un son ou d'un bruit qui ne dure pas, entendre se dit plûtost d'un son ou d'un bruit qui dure » (*Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise*, 1689, Réflexion 345).

Ces nuances, suffisamment justifiées par l'étymologie des deux verbes, n'étaient pas toujours observées par les usagers de la langue

commune et par les écrivains. Si Racine a employé des formes du verbe *ouïr* concurremment avec des formes du verbe *entendre*, ce n'est certainement pas pour exprimer des nuances de sens, mais exclusivement pour des raisons de versification. On remarquera, en effet, que sur les dix exemples de Racine cités plus haut, la substitution d'*entendre* à *ouïr* n'était possible qu'une seule fois (*Brit.*, 1093) sans détruire la mesure ni supprimer la rime.

Il convient en outre de noter que Racine n'a employé d'un verbe légèrement archaïque que les formes qui l'étaient le moins. Alors que, chez Corneille, on relève des emplois de l'indicatif présent [1], de l'indicatif futur [2], et, fréquemment, de l'impératif [3], on ne trouve chez Racine que l'infinitif et le participe — formes qui n'ont jamais disparu tout à fait de la langue commune.

Penser, substantif.

> Je tremble au seul *penser* du coup qui le menace.
>
> *Andr.*, 1405.

C'est le seul exemple de ce mot chez Racine.

Par contre, il a employé plusieurs fois *pensée* (*Théb.*, 1067 ; — *Bér.*, 292 et 584 ; — *Brit.*, 1127 et 1463).

La Bruyère, au chapitre *De quelques usages*, nous signale le mot comme archaïque, et regrette que la langue l'ait presque abandonné :

> L'usage a préféré... dans les noms *pensées* à *pensers*, un si beau mot, et dont les vers se trouvent si bien (La Bruyère, *Caractères*, XIV, 73.)

Le mot n'était d'ailleurs pas senti comme archaïque depuis fort longtemps. Andry de Boisregard nous apprend qu' « il y a peu d'années qu'on s'en servait aussi en prose » (*Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise*, 1689).

Néanmoins, malgré les commodités qu'il offrait au versificateur, — entre autres, la possibilité d'être employé au pluriel à l'intérieur d'un vers, alors que *pensées* ne peut se trouver ailleurs qu'à la rime — le mot tendait à disparaître de l'usage, même en poésie. Et Corneille, dans la révision de ses premiers ouvrages, a fait disparaître plusieurs fois cette expression « que certains délicats regardaient sans doute déjà comme trop ancienne » (Marty-Laveaux, *Lexique de Corneille*, Article *penser*).

---

1. Quand je vous *oy* parler de guerre et de concert.
   Menteur, 316.

Cf. *Suite du Menteur*, 1439.

2. Son sang criera vengeance et je ne l'*orrai* pas.
   Cid, 830.

3. *Oyons* la
   Menteur, 1685.

   Oyez ce que les dieux vous font savoir par moy.
   Cinna, 1755.

Cf. *Médée*, 98 ; — *Polyeucte*, 840 ; — *Pompée*, 271 ; — *Sertorius*, 1861 ; — *Agésilas*, 1995, etc...

Racine n'a employé *penser* qu'une seule fois, dans *Andromaque*, qui date de 1667, et sans aller jusqu'à modifier dans les éditions postérieures un vers d'ailleurs fort beau, il a renoncé pour éviter l'accusation d'archaïsme, à l'usage d'un mot pourtant si commode à employer en poésie.

Prospère.

(Les Juifs...)
Pendant qu'ils n'adoroient que le Dieu de leurs pères
Ont vu bénir le cours de leurs destins *prospères.*
Esth., 1048-1049.

A propos de ce vers, l'abbé d'Olivet nous apprend que « *prospère* ne se dit presque plus en prose. Mais en vers il est toujours beau. Ce mot n'est pas le seul qui, à mesure qu'il vieillit pour la prose, n'en devient que plus poétique » (*Remarques sur Racine*, XIII).

Sans l'abbé d'Olivet, nous ne saurions pas que *prospère* ait pu être jamais considéré comme archaïque, car, de nos jours, il est encore d'usage fréquent.

C'est pour nous une occasion nouvelle de remarquer la prescience de Racine qui n'a gardé, parmi les mots jugés anciens par les grammairiens de son temps, que ceux auxquels leur vitalité permit de survivre à une défaveur passagère.

Rebrousser.

L'arche qui fit tomber tant de superbes tours
Et força le Jourdain de *rebrousser* son cours.
Athal., 1545-1546.

Rebrousser est la forme rajeunie d'un mot ancien qu'on trouve dans le *Trésor de la langue françoise* (1606) de Nicot sous la forme *rebourser.*

Une lettre de Boileau à Brossette nous apprend que Louis XIV releva le mot dans le récit d'une de ses campagnes par Racine [1] « sous prétexte qu'il n'aimoit pas le Gaulois » *(sic)*. Boileau, bon juge en ces matières, défendit *rebrousser.* « Mais, écrit-il, tous les courtisans qui étoient là m'abandonnèrent, et M. Racine tout le premier. »

Comme l'adjectif *prospère*, le verbe *rebrousser* a cessé de paraître archaïque ; et Racine, qui, en approuvant la critique du Roi, s'est montré bon courtisan, ne s'en est pas montré moins bon écrivain en maintenant *rebrousser* et dans *Athalie* et même dans le passage spécialement incriminé par le Roi.

Retardement.

Tous vos *retardements* sont pour moi des refus.
Andr., 1171.

En quels *retardements*
D'un jour si précieux perdez-vous les moments ?
Baj., 1331.

1. « Cependant le Roi *rebrousse* chemin, et se rendant à Verdun, fait courir le bruit qu'il va assiéger Namur. » Précis Historique des Campagnes de Louis XIV (RACINE, *Edition des Grands Ecrivains*, tome V, page 290).

Des témoins de sa mort viennent à tous moments
Condamner votre doute et vos *retardements.*
Mithr., 226.

Surpris, n'en doutez point, de mon *retardement*
Lui-même il me viendra chercher dans un moment.
Iph., 1067.

Bien que le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 ne signale pas le mot comme archaïque, on devine qu'il vieillit par l'usage de plus en plus rare qu'en font les écrivains.

Son synonyme abrégé *retard* n'est pas encore adopté par la langue littéraire. Furetière, dans sa deuxième édition du *Dictionnaire universel* nous dit à propos du mot *retard* : « Quelques-uns se servent de ce mot, mais il n'est pas du bel usage. Il signifie *retardement.* » *Retard* ne sera admis par l'Académie qu'en 1762.

On voit par là que le mot *retardement* n'était senti comme archaïque, à l'époque où Racine l'a employé, que bien faiblement ; et comme son synonyme *retard* n'était pas encore « du bel usage », il n'était ni facile ni souhaitable de se passer d'un mot qui exprimait une idée importante, ornait un bel alexandrin de l'harmonie pompeuse de ses quatre syllabes, et fournissait une rime excellente pour l'oreille et pour l'esprit au dissyllabe *moment*, avec lequel Racine l'a fait rimer trois fois sur les quatre où *retardement* est employé dans les tragédies.

De l'étude particulière de chaque mot archaïque (ou prétendu tel) employé par Racine dans ses tragédies, se dégagent les conclusions suivantes :

1° Les archaïsmes caractérisés sont rares chez Racine, même dans la *Thébaïde* et dans *Alexandre*, et s'expliquent le plus souvent par des raisons de versification — mesure ou rime (par exemple *offre* au masculin, *retardement* à la fin du vers).

2° Certains mots employés par Racine et jugés archaïques par ses contemporains n'étaient, en réalité, que provisoirement abandonnés (par exemple : *affable*, *prospère*).

En ce cas particulier, Racine a presque toujours, par une sorte de divination des destinées du français, choisi pour les remettre en circulation de « faux archaïsmes » ou, si ces deux mots peuvent s'accoupler, des « archaïsmes provisoires », que la langue commune a conservés et, pour ainsi dire, rajeunis.

3° Aucun archaïsme de Racine n'est étrange ou ridicule et ne ressemble, comme certains archaïsmes de Corneille et selon la comparaison d'un grammairien[1] de son temps à « ces habits antiques dont on ne se sert guères que dans le Carnaval, ou sur un Théâtre pour faire rire. »

Sur la question de l'archaïsme, Racine semble en effet avoir adopté la façon de voir de ce même André Renaud, grammairien à la prose savoureuse, qui ajoute au passage cité ci-dessus cette intéressante conclusion :

1. André Renaud, *La manière de parler la langue française selon ses différents styles*, 1697, 8°, p. 508, cité in Brunot, *Histoire de la langue française*, IV, p. 229.

La vieillesse donne du prix, selon Alphone Roy d'Arragon, au bois, au cheval, au vin, aux livres, et, selon le Proverbe, aux amis, aux écus, aux poissons ; elle relève la beauté de ce que nous appelons l'Antique, mais en fait de langue vivante, comme en matière de beauté corporelle, la vieillesse n'a point d'autorité.

3. — *NÉOLOGISMES*

Les néologismes sont très rares chez Racine — on en trouve à peine cinq ou six dans l'ensemble des tragédies —, et ils offrent en outre cette particularité de ne pouvoir être reconnus comme tels par le lecteur que s'il est un spécialiste de l'histoire de la langue.

L'abbé d'Olivet, qui n'est pas toujours un guide très sûr pour la connaissance de la langue de son temps, prétend même qu'on ne rencontre pas un seul néologisme dans les œuvres du poète :

Il ne s'y trouve pas un seul mot nouveau, écrit-il, c'est-à-dire un de ces mots qui se faisoient de son temps, comme il s'en est toujours fait et comme il s'en fera toujours.

Encore que cette remarque ne soit pas absolument conforme à la vérité, l'abbé d'Olivet la commente d'une manière intéressante et qui aide à comprendre l'antipathie de Racine à l'égard des mots nouveaux :

Un écrivain judicieux, et qui ne veut pas risquer de survivre à ses propres expressions, donne aux mots le temps de s'établir assez bien pour n'avoir plus rien à craindre de la fortune. Ce n'est point à nous à employer ceux que nous voyons naître. S'ils peuvent vivre, ce sera une richesse pour nos neveux (D'Olivet, *Remarques sur Racine*, Remarques XIII, à propos d'*Esther*, 1049 [1]).

Ferdinand Brunot, qui connaissait beaucoup mieux la langue de Racine que l'abbé d'Olivet ne la connaissait lui-même, a exposé lumineusement le caractère particulier des néologismes qui naquirent au temps de l'adolescence du poète ; et ce qu'il dit des mots nouveaux s'applique exactement aux néologismes de Racine :

... Si on considère les deux cents mots environ qui ont été créés dans les milieux mondains et littéraires, on se demande si vraiment ils avaient attendu jusque là pour naître, tant ils apparaissent comme nécessaires. Le déchet est extrêmement minime, presque tous ont vécu (F. Brunot, *Histoire de la langue française*, IV [1], p. 515.)

Pour appuyer cette affirmation, remarquons que : lorsqu'on parle des néologismes d'un écrivain, on désigne sous un même nom deux choses bien différentes, qu'il nous semble nécessaire de distinguer ici :

1° les néologismes *recueillis* par l'écrivain, et qui sont surtout du domaine de l'histoire de la langue ;

1. D'Olivet désigne ainsi ce vers : *Esther*, III, 4, 34, c'est-à-dire trente-quatrième vers de la scène 4 de l'acte III.

2° les néologismes *inventés* par l'écrivain, et qui sont du domaine de la stylistique (Il arrive d'ailleurs parfois que les néologismes du deuxième groupe appartiennent aussi au domaine de l'histoire de la langue, mais seulement dans la mesure où ils ont été — provisoirement ou définitivement — adoptés par la langue commune).

Les néologismes de Racine sont exclusivement du premier groupe ; il a recueilli parmi les mots nouvellement créés ceux dont la vitalité était indiscutable, et leur a conféré par l'emploi qu'il en a fait une sorte de consécration.

Ils sont si peu nombreux que chacun d'eux peut être l'objet d'une étude particulière, qui apportera d'utiles enseignements pour la connaissance de ce que nous avons appelé ailleurs (cf. ch. II, p. 23 du présent ouvrage) la *prescience linguistique* du poète.

Accusatrice.

Pourquoi, par quel caprice
Laissez-vous le champ libre à votre *accusatrice* ?
Phèdre, 1338.

Le mot n'est pas une création de Racine. Les gens du Palais l'employaient depuis longtemps. Racine l'a adopté et consacré.

L'utilité de ce mot est évidente. Il n'a pas d'homonyme en français, et ne peut être suppléé que par une périphrase : « *celle qui vous accuse* ».

A l'origine, le mot a pu surprendre et irriter non pas le « spectateur moyen », mais les grammairiens dont on sait les scrupules parfois excessifs et la sévérité particulière à l'égard de Racine.

Bouhours était hostile à la dérivation au moyen du suffixe *-trice*. Et Richelet, dans son *Dictionnaire*, défend ce mot qu'il compare à *actrice*, *bienfaitrice* (sic), *consolatrice*, *tutrice*, mots d'usage ancien, en un plaidoyer dont la longueur même semble prouver à Ferdinand Brunot (*Histoire de la langue*, IV[1], p. 671), que le mot était encore « *surprenant pour une oreille française* ».

Racine n'a pas craint la critique des grammairiens et a contribué à enrichir la langue littéraire d'un mot utile et viable qui n'appartenait auparavant qu'à la langue du Palais et, par imitation, à la langue commune.

Contre-temps.

Il est des *contre-temps* qu'il faut qu'un sage essuie.
Esth., 841.

Bouhours, en 1671, signale le mot comme assez nouveau (*Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, édition in-4°, p. 84), mais il n'en donne aucun commentaire.

Le mot est emprunté aux vocabulaires techniques de la musique, de l'escrime et de l'équitation, où il s'emploie dans une acception particulière à chacun de ces arts.

Livet (in *Lexique de Molière*, article *contre-temps*) croit que même dans les langues spéciales de l'escrime et de l'équitation, le mot est récent, car il l'a cherché en vain au chapitre du « *Tirage des Armes* »

et au chapitre du « *Cheval* », dans les *Merveilles de la Nature*, du P. René François, volume in-4° publié en 1626. (Tirage des Armes, pp. 154-159 ; — Cheval, pp. 555-573).

Cependant, Sorel note en 1671 — c'est-à-dire dix-huit ans avant la publication d'*Esther* — que le mot est déjà employé dans la langue littéraire depuis un certain temps.

> Pour *contre-temps*, il y a plusieurs années qu'on le dit, et il a mesme servi de titre à une comédie de Molière (*L'Étourdi ou les Contre-Temps*) (Sorel, *Connaissance des bons livres*, 1671, p. 398).

Livet donne de nombreux exemples de l'emploi du mot ; le plus ancien est de 1654 :

> Elle s'en va ; sortons. Ah ! ciel ! quel *contre-temps* !
> QUINAULT, *l'Amant indiscret*, V, 5.

Bouhours s'est donc trompé en signalant le mot comme assez nouveau dans le sens général d'*opportunité*. Sa remarque s'explique sans doute par le fait que le mot était en 1671 encore mal intégré à la langue, quoique déjà utilisé depuis longtemps.

Depuis lors, le mot a cessé de nous surprendre ; et c'est une nouvelle occasion de remarquer que Racine n'a adopté que les mots destinés à vivre *normalement* dans la langue.

Les néologismes de Racine ne méritent ce nom qu'à titre provisoire — et c'est un des signes linguistiques auxquels se reconnaît le véritable auteur classique —, tandis que les néologismes d'un Scarron, ou de tel autre *poeta minor*, ne cessent jamais d'être sentis comme tels, incapables qu'ils sont de se fondre dans la langue commune sur l'évolution de laquelle ils sont sans influence.

Hymen.

Ce mot est employé maintes fois chez Racine, spécialement dans *Andromaque*, *Britannicus* et *Bérénice*.

Il n'était guère en usage dans la langue que depuis une vingtaine d'années. On le trouve, en 1650, dans ce vers de Corneille :

> Je ne demande plus d'où partoit ce dédain
> Quand j'ai voulu vous faire un *hymen* de ma main.
> *Don Sanche*, 1387-1388.

Parmi les mots qui, à l'époque où Racine les emploie, étaient encore sentis comme nouveaux, il est sans doute — à cause de l'usage abondant qu'en ont fait depuis lors les poètes — celui qui a le mieux perdu son caractère de néologisme.

La création n'en était pas nécessaire. Il n'est que le doublet littéraire de *mariage*, comme *airain* est le doublet de *bronze*, ou *guerrier* celui de *soldat*.

Aussi *hymen* serait-il de nos jours, à cause de son caractère artificiel et pompeux, senti plutôt comme archaïsme que comme néologisme. Mais la faute n'en incombe pas à Racine qui s'est contenté d'accueillir un mot déjà complètement adopté par la langue de la tragédie, et dont l'emploi était alors indiscuté.

Inclémence.

Tandis que pour fléchir l'*inclémence* des Dieux...
Iph., 187.

Le mot est emprunté à Virgile :

... verum *inclementia* divum
Has evertit opes, sternitque a culmine Trojam
Enéide, 601-603.

D'après Bouhours, il semble que le mot n'était pas en usage avant Racine au sens figuré.

M. de Balzac, dit-il en 1675 — l'année même de la publication d'*Iphigénie*, l'a employé dans le propre : *l'inclémence de l'air, l'inclémence du temps*. On commence à s'en servir dans le figuré, et M. Racine a fait dire à Ulysse :
Tandis que pour fléchir l'*inclémence* des Dieux, etc. Il auroit pu mettre : « la colère des Dieux » ; mais il a cru sans doute que « l'inclémence des Dieux, » était plus beau et plus poétique ; et je crois même qu'avec le temps *inclémence* pourra passer de la poésie à la prose (Bouhours, *Remarques nouvelles*, p. 376).

Le mot s'est bien intégré à la langue, mais il a conservé une nuance un peu précieuse, et s'emploie moins communément que l'adjectif correspondant.

Respectable.

... Votre front prête à mon diadème,
Un éclat qui le rend respectable aux Dieux même.
Esth., 677-678.

Ce mot est nouveau, écrit Bouhours en 1692, mais il a eu toute la bonne fortune qu'un mot nouveau peut avoir ; il est né à la cour, et ce sont les gens du monde qui ont dit la première fois *respectable* ; un homme respectable, des psaumes respectables. Nous le voyons aujourd'hui dans des livres (Bouhours, *Suite des nouvelles remarques sur la langue françoise*, p. 175-177.)

Ce néologisme était si nécessaire et a joui d'une si heureuse fortune qu'on se demande, selon la remarque de Ferdinand Brunot déjà citée, « si vraiment il avait attendu jusque là pour naître. »

Salon.

... Et ce *salon* pompeux est le lieu du festin.
Esth., 817.

H. D. T. (cité par Br., IV[1], 504) relève ce mot pour la première fois dans un ouvrage technique, publié en 1676, les *Principes de l'Architecture*.

Mais Ferdinand Brunot signale (*Histoire de la langue*, IV[1], p. 504) un exemple antérieur de quinze ans, tiré d'une chronique rimée de Loret, du 1er mars 1664 :

... La Reine mère
Que mon âme toujours révère,
Qui donna les grands violons

Dans le plus charmant des *salons*,
Lieu d'architecture à la mode.
V, 25-29.

Cet exemple, le plus ancien qu'on ait relevé, montre qu'en 1664, le mot *salon* désignait une chose assez nouvelle pour mériter une explication au lecteur : « lieu d'architecture à la mode ».

Avant Racine, le mot semble avoir eu surtout un emploi technique dans la langue des architectes, et un emploi précieux dans celle des gens du monde.

On le trouve dans un roman de Mlle de Scudéry :

On se force à sortir de ce superbe *sallon* pour entrer dans une chambre magnifique (*Mathilde*, pp. 88-89, préf.)

Chez Racine, comme chez Loret et comme chez Mlle de Scudéry, le mot *salon* est accompagné d'un adjectif qui, sans en préciser à proprement parler le sens, marque une nuance affective d'admiration.

Les néologismes de Racine que nous venons de passer en revue se distinguent tous — l'étude particulière de chacun l'a montré, — par ces deux caractères communs :

1° ce sont des néologismes « *recueillis* » et non des néologismes « *inventés* » ;

Un seul d'entre eux, *inclémence*, a été pris dans une acception figurée sans doute inconnue avant Racine, mais autorisée par l'exemple de Virgile. Un mot comme *inclémence* « sonne français », et n'a en aucune manière l'air de ces vocables déguisés comme tant d'emprunts de Corneille (tels que *macule* pour *souillure*, et *impollu* pour *sans tache*, *Théodore*, 780) ou des burlesques (tels que : *inquiner* pour *salir* in Scarron, *Virgile Travesti*, VI, 237).

2° ils désignent des notions si indispensables qu'aucun d'entre eux n'a été éliminé par la langue. Le seul *hymen*, sans disparaître tout à fait, a subi la concurrence de *mariage*, et n'a survécu qu'en poésie.

Aussi cette étude particulière du néologisme confirme-t-elle encore une fois notre remarque générale sur la *prudence* et sur la *prescience* de Racine dans l'emploi qu'il fait du vocabulaire de son temps.

RACINE	GRAMMAIRIENS ET LEXICOGRAPHES
	1647 Vaugelas. *Remarques sur la langue françoise.*
	1653 René Bary. *Rhétorique françoise.*
1664 *Thébaïde.*	
1665 *Alexandre.*	
1667 *Andromaque.*	
1668 *Les Plaideurs.*	1668 Marguerite Buffet. *Nouvelles observations sur la langue françoise.* Paris, J. Cestou, 1668, 8°.
1669 *Britannicus.*	
1670 *Bérénice.*	
	1671 Bouhours. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène.* Charles Sorel. *De la connaissance des bons livres ou examen de plusieurs auteurs.*
1672 *Bajazet.*	1672 Ménage. *Observations sur la langue françoise* (2e éd., 1675).
1673 *Mithridate.*	
1674 *Iphigénie.*	1674 Bouhours. *Doutes sur la langue françoise.*
	1675 Bouhours. *Remarques nouvelles sur la langue françoise* (2e éd., 1676).
1677 *Phèdre.*	
	1680 P. Richelet. *Dictionnaire françois.*
	1687 Thomas Corneille. *Remarques de M. de Vaugelas, avec des notes de Th. Corneille.*
	1687 Bouhours. *Suite des remarques nouvelles sur la langue françoise.*
1689 *Esther.*	1689 Andry de Boisregard. *Réflexions sur l'usage présent de la langue françoise.* 1689.
1691 *Athalie.*	1690 A. Furetière. *Dictionnaire universel.* Vaugelas. *Nouvelles remarques sur la langue françoise.*
	1692 François de Callières. *Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler.*
	1693 François de Callières. *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer.*
	1693 Bouhours. *Suite des remarques nouvelles sur la langue françoise.* 1693, 8°.
	1694 *Dictionnaire de l'Académie.*
	1697 André Renaud. *La manière de parler la langue françoise selon ses différents styles.* Lyon, 8°.
	1701 Furetière. *Dictionnaire universel.* 2e éd.
	1705 Leven de Templery. *Le génie et la politesse de la langue françoise.*

CHAPITRE III

LE VOCABULAIRE DE RACINE ET L'UNIVERS DE LA TRAGÉDIE

I. — L'HOMME

a) — Le corps humain.

Les personnages de Racine sont à peu près dépourvus de réalité physique. Leur taille, la forme de leur visage, leur teint, la couleur de leurs yeux, ou de leur chevelure nous sont à peu près inconnus. Le poète nous apprend bien qu'ils pleurent, qu'ils pâlissent, qu'ils rougissent, mais cela veut dire seulement qu'ils souffrent, qu'ils ont peur, qu'ils éprouvent de la honte. A la vérité, ils sont exempts de toute incommodité purement physique. Quand ils meurent en scène, leur agonie est à la fois brève et décente. Les seules maladies dont ils puissent être atteints sont mentales ou nerveuses. L'âge ne s'accompagne chez eux d'aucune infirmité. Nul d'entre eux n'est, par nature ou par accident, aveugle, sourd, manchot, boiteux, bossu, ou seulement de constitution chétive.

Le fait est assez remarquable, et distingue les personnages de Racine des autres héros de tragédie.

Le portrait de Mardochée affligé tient en deux vers, où la seule partie du corps désignée est la chevelure :

> Mais d'où vient cet air sombre, et ce cilice affreux,
> Et cette cendre enfin qui couvre vos *cheveux* ?
>
> *Esth.*, 159-160.

Or voici comment un devancier de Racine traçait le portrait du même personnage dans les mêmes circonstances :

> Nos yeux viennent de voir un objet fort piteux,
> Mardochée en état triste et calamiteux,
> Rouler maints flots de pleurs de ses moites *paupières*,
> Charger le ciel de vœux et l'emplir de prières,
> Ayant le *chef* grison de poussière couvert,
> L'*estomac* pantelant tout à nud découvert,
> Et le *dos* revêtu d'une poignante haire...
>
> Montchrestien, *Aman*, III, 1.

Les *paupières* moites, le *chef* grison, l'*estomac* pantelant, le *dos* revêtu d'une haire sont les parties du corps d'un personnage doué d'une réalité physique et non d'un être abstrait dont l'existence ne serait, comme celle du Mardochée de Racine, que strictement verbale et poétique.

Comme ceux de Montchrestien, les personnages de Rotrou ont un corps. Quand Ménélas reproche à Agamemnon la manière démagogique dont il s'est fait conférer le titre de chef des rois grecs, il évoque les gestes précis de l'intrigant :

> ... Vous offriez à l'un, à l'autre ouvriez les bras,
> Serriez à l'un la main, jettiez les yeux sur l'autre.
>
> Rotrou, *Iphigénie*, II, 2.

Agamemnon apparaît comme un personnage vivant, dont le comportement physique non seulement exprime des passions de l'âme, mais encore possède une réalité matérielle et comme indépendante.

Enfin et surtout, les personnages de Corneille ont un *cœur* qui n'est pas seulement métaphysique puisque l'Infante peut dire à Léonor d'y toucher :

> Mets la main sur mon cœur
> Et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur.
>
> *Cid*, 83.

Ils possèdent un *visage*, des *bras* et des *jambes* et, d'une manière plus générale, un *corps vivant*. Don Diègue reçoit un soufflet sur la *joue*, son *bras* est trop faible pour soutenir une épée. Sa *taille* est courbée par l'âge.

> Tout *courbé* que je suis je cours toute la ville.
>
> *Ib.*, 1010.

Il demande à son fils de toucher ses *cheveux*, et de lui baiser la *joue*.

> Touche ces *cheveux* blancs à qui tu rends l'honneur,
> Viens baiser cette *joue*, et reconnois la place
> Où fut empreint l'affront que ton courage efface.
>
> *Ib.*, 1036.

Quant au *sang* de ces personnages, il n'est pas seulement le symbole de la vie : c'est un liquide rouge qui s'échappe tumultueusement, des blessures. Chimène décrit de la manière la plus réaliste le sang de Don Gormas coulant de son flanc transpercé :

> Sire, mon père est mort ; mes yeux ont vu son *sang*
> Couler à gros bouillons de son généreux *flanc*.
>
> *Ib.*, 659-660.

Plus tard, même après la parution des premières tragédies de Racine, Corneille conservera toujours à ses personnages leur réalité physique. Et Attila, dans la tragédie qui porte son nom, saignera du *nez* chaque fois qu'il se mettra en colère.

Racine, dès l'époque de la *Thébaïde*, dédaigne l'apparence réelle de ses héros. Même lorsqu'il veut tracer un « portrait », il se contente d'accumuler des notations d'un caractère exclusivement psychologique ou moral. Son Alexandre, dans lequel Louis XIV crut se reconnaître, n'est décrit au moyen d'aucun mot un peu précis qui permette à un peintre d'en reproduire les traits.

(C'est Taxile, roi dans les Indes, qui parle à sa sœur Cléofile, promise au roi de Macédoine).

...Oui, ma sœur, j'ai vu votre Alexandre.
D'abord ce jeune éclat qu'on remarque en ses traits
M'a semblé démentir le nombre de ses faits.
Mon cœur, plein de son nom, n'osoit, je le confesse,
Accorder tant de gloire avec tant de jeunesse.
Mais de ce même front l'héroïque fierté,
Le feu de ses regards, sa haute majesté
Font connoistre Alexandre. Et certes son visage
Porte de sa grandeur l'infaillible présage ;
Et sa présence auguste appuyant ses projets,
Ses yeux comme son bras font partout des sujets.

Alex., 810-820.

Cette « irréalité » des personnages de Racine est liée à l'indigence des mots désignant les parties du corps que le poète ne s'interdit pas de nommer.

Au tome IV[1] de l'*Histoire de la langue*, Ferdinand Brunot a posé lumineusement, dans une courte note (p. 303, note 2) le problème que nous essayons de résoudre ici.

... A considérer, dit-il, les termes qui désignent les parties du corps, on voit que Racine emploie les uns regardés comme nobles et ignore les autres, qui sont déshonnêtes ou réalistes. Sont nobles, *bouche*, *bras*, *chair*, *cheveux*, *cœur*, *front*, *genou*, *gorge*, *main*, *oreille*, *os*, *veine*. Disparaissent au contraire ou sont méprisés : *barbe*, *cerveau*, *cervelle*, *cuisse*, *dent*, *dos*, *épaule*, *foie*, *jambe*, *mollet*, *nerf*, *peau*, *poitrine*, *poumon*, *ventre*.

Ajoutons, pour compléter la liste des mots considérés comme nobles par Racine : *flancs*, *langue*, *lèvre*, *membres*, *œil*, *paupière*, *pied*, *tête*, *sein*, *visage*. Pour compléter la liste des mots qu'il méprise, il faudrait y ajouter tous les autres mots désignant une partie du corps ; notons donc seulement que des mots comme *cheville*, *cil*, *cou*, *coudes*, *doigt*, *estomac*, *gorge*, *menton*, *narine*, *nez*, *ongle*, *poignet*, *sourcil*, *talon*, qui se rencontrent chez les autres auteurs tragiques de son temps, sont systématiquement évités par lui.

Les raisons de ces préférences et de ces exclusions sont multiples.

D'une manière générale, Racine considère comme nobles :

1° certains termes désignant des parties du corps dont les fonctions sont en rapport direct avec l'activité intellectuelle : la *bouche* et la *langue*, parce que ce sont les organes de la parole qui distinguent l'homme des animaux ; — l'*œil*, parce que c'est surtout par la vue que l'homme prend connaissance du monde extérieur ; — l'*oreille*, parce que c'est en la « prêtant » qu'on entre en relation avec la pensée d'autrui exprimée par le langage.

2° tous les termes désignant des parties du corps, à condition qu'ils puissent être pris non pas au sens propre, mais dans une acception plus ou moins métaphorique.

Quand Agrippine dit à Burrhus :

> Ah ! l'on s'efforce en vain de me fermer la *bouche !*
>
> *Brit.*, 832.

« *fermer la bouche* » signifie exactement « *faire taire* » ; « *embrasser les genoux* du Parthe » (*Mithr.*, 901) ne dit pas autre chose, pour Pharnace et pour Racine, que « *supplier* le Roi des Parthes » ; enfin, quand Titus rappelle à Paulin la confiance qu'il a mise en lui :

> Pour mieux voir, cher Paulin, et pour entendre mieux,
> Je vous ai demandé des *oreilles*, des *yeux*.
>
> *Bér.*, 361-362.

ces *oreilles* n'ont point de forme, ni ces *yeux* de couleur, mais désignent seulement les deux principaux auxiliaires d'une attention qui ressemble à l'espionnage.

La *bouche* et le *cœur* de Burrhus sont bien métaphoriques lorsqu'il dit à la mère de l'Empereur :

> ... Mais toujours de mon *cœur* ma *bouche* est l'interprète.
>
> *Brit.*, 630.

Et ces deux mots ont exactement la même valeur quand Junie, songeant aux mœurs de la cour, s'écrie mélancoliquement :

> Que la *bouche* et le *cœur* sont peu d'intelligence !
>
> *Ib.*, 1524.

On trouve une autre preuve de l'usage si particulier que fait Racine des termes désignant des parties du corps dans le fait que ces substantifs concrets sont presque toujours accompagnés d'un adjectif abstrait. L'*oreille* de Tartuffe est réelle, puisqu'au dire de Dorine :

> Il a l'*oreille* ROUGE et le teint bien fleuri.
>
> *Tartuffe*, II, 3.

Mais l'oreille d'Abner et de Mathan est exclusivement métaphorique, lorsqu'Athalie recommande à ses deux conseillers de lui prêter tous deux « une *oreille* ATTENTIVE » (*Athal.*, 464).

C'est une habitude constante chez Racine d'accoupler aux termes désignant une partie du corps un adjectif « moral ».

La *bouche* de ses personnages n'est pas *rose* ou *bien dessinée :* elle est *impie* (*Ph.*, 1313), ou *impure* (*Esth.*, 174), ou *timide* (*Iph.*, 1066). Leurs *bras* sont *impatients* (*Baj.*, 1691), ou *innocents* (*Athal.*, 254). Les *langues* sont *homicides* (*Esth.*, 976) ; les *mains*, *hardies* (*Brit.*, 1219), ou *profanes* (*Ib.*, 1750) ; le *sang*, *infidèle* (*Ib.*, 1752) ; le *sein*, *vertueux* (*Esth.*, 1020) ; la *tête innocente* (*Iph.*, 1182), le *visage*, *sévère* (*Brit.*, 990), ou *odieux* (*Baj.*, 1123).

Une des conséquences de cet emploi métaphorique des termes, désignant les parties du corps est l'assimilation progressive des subs-

tantifs à des catégories grammaticales d'un caractère plus abstrait, pronoms, et même prépositions ou adverbes. La bouche, le cœur, les mains, les yeux deviennent souvent, chez Racine, de simples équivalents de pronoms personnels auxquels s'ajoutent de très faibles nuances de sens, la *bouche* désignant la personne dans la mesure où elle est capable de s'exprimer, le *cœur* en tant qu'elle aime et souffre, les *mains* en tant qu'elle agit, les *yeux* en tant qu'elle voit ; encore ces nuances ne sont-elles pas nécessairement exprimées par ces divers substantifs pris dans l'acception pronominale.

Bouche.

Je ne veux point le perdre. Il vaut mieux que lui-même
Entende son arrêt de la *bouche* qu'il aime.

Brit., 667-668.

(*De la bouche*, c'est-à-dire : *de celle...*)

Cœur.

Mon *cœur* met à vos pieds et sa gloire et sa haine.

Alex., 330.

(*Mon cœur*, c'est-à-dire : *je...*)

Main.

On l'abandonne aux *mains* qui daignent le nourrir.

Baj., 112.

(*Aux mains*, c'est-à-dire *à ceux...*)

Il te sied bien d'avoir en de si jeunes mains,
Chargé d'ans et d'honneurs, confié tes desseins.

Ib., 1379-1380.

Mithridate à Monime :

Mon trône vous est dû. Loin de m'en repentir,
Je vous y place même avant que de partir,
Pourvu que vous vouliez qu'*une main* qui m'est chère,
Un fils, un digne objet de l'amour de son père,
Xipharès, en un mot, devenant votre époux
Me venge de Pharnace et m'acquitte envers vous.

Mithr., 1057-1062.

Yeux.

O spectacle ! O triomphe admirable *à mes yeux !*

Esth., 25.

... Et les foibles mortels, vains jouets du trépas,
Sont tous *devant ses yeux* comme s'ils n'étoient pas.

Ib., 227-228.

(Dans ce dernier exemple il s'agit de Jéhovah, et la religion israélite n'est pas anthropomorphique : *devant ses yeux* signifie donc seulement *devant lui*, *pour lui*.)

Les substantifs désignant les parties du corps se vident encore davantage de leur contenu concret lorsqu'ils entrent dans des locutions à valeur prépositive ou adverbiale, où ils jouent le rôle de simples outils grammaticaux.

Front.

> *De quel front* soutenir ce fâcheux entretien ?
>
> *Brit.*, 489.

> Je verrai le témoin de ma flamme adultère
> Observer de *quel front* j'ose aborder mon père.
>
> *Ph.*, 842.

Dans ces deux exemples, *de quel front* dit à peine plus qu'un *comment* introduisant une interrogation directe dans le premier cas, indirecte dans le second.

Sein.

> Ils l'attaqueront même *au sein de* la victoire.
>
> *Alex.*, 22.

> ... *Dans le sein de* sa ville, à l'aspect de ses dieux
>
> *Mithr.*, 890.

Esther, de Mardochée :

> Il me tira *du sein de* mon obscurité.
>
> *Esth.*, 50.

(*Au sein de*, *dans le sein de* ne dit pas autre chose que *au milieu de*, *du sein de* est l'équivalent exact de *du fond de*).

Yeux.

> ... Depuis le jour fatal que la fureur des eaux
> Presque *aux yeux de* l'Epire écarta nos vaisseaux.
>
> *Andr.*, 11-12.

(*Aux yeux de* l'Epire signifie exactement : *en vue de*, *à l'approche de* l'Epire).

Les mots désignant des parties du corps dont Racine s'interdit absolument l'emploi sont :

1° ceux qui, en raison de leur précision, sont considérés comme termes techniques, et exclus ipso facto du langage des honnêtes gens (Nous n'insisterons pas davantage sur ces termes, qui n'apparaissent pas plus chez les contemporains de Racine que chez Racine lui-même, les réalités qu'ils désignent n'appartenant pas au domaine de la littérature, au moins à l'âge classique).

2° ceux qui s'appliquent indifféremment à l'homme et aux animaux tels que *cervelle*, *cuisse*, *épaule*, *foie*, *poitrine*, etc.

3° ceux qui désignent des attributs ou organes dont la fonction est basse, ou seulement sans rapport avec l'activité intellectuelle, tels que *barbe*, *cheville*, *dent*, *dos*, *estomac*, *ongle*, *poumon*, *sourcil*, *talon*, *ventre*, etc.

Les fonctions d'un corps dont l'anatomie est si réduite sont néces-

sairement limitées. Les personnages de Racine *pâlissent*, *pleurent*, *rougissent*, *soupirent*, et *tremblent*, mais ne *boivent*, ne *mangent*, ne *transpirent* ni n'accomplissent aucune des fonctions basses de l'homme.

Dans l'ensemble des tragédies de Racine, on ne relève qu'un seul cas où des fonctions physiques qui ne peuvent être considérées comme nobles sont crûment désignées. Joad, montrant à la vieille Reine la nourrice de Joas, demande non sans rudesse :

> ... Vois-tu cette Juive fidèle
> Dont tu sais bien qu'alors il *suçoit* la mamelle ?
> *Athal.*, 1724.

La levée du « *tabou des fonctions physiques* » se justifie sans doute dans ce cas par le fait général que Racine, dans ses deux dernières tragédies, s'autorise du réalisme de la Bible pour s'affranchir des contraintes ordinaires de sa langue tragique, et aussi par le fait particulier qu'il s'agit ici d'un enfant dont la pureté et l'innocence s'étendent à ses actes puérils comme aux personnes qui en sont les instruments ou les témoins.

Le corps et ses fonctions ayant chez les personnages de Racine une importance si faible, si rarement manifestée, on ne s'étonnera guère que la localisation des sentiments dans tel ou tel organe ne soit pas d'une rigueur absolue. Certes, selon la tradition, l'amour a le *cœur* pour siège, et l'idée n'est pas absurde, puisque la vue de l'objet aimé fait battre le cœur de l'amant. Mais on ne saurait expliquer clairement pourquoi Racine fait tour à tour du *sein* le siège des projets, de la crainte et de la vie même.

Dans l'exemple suivant :

> Non, quoi que vous disiez, cet horrible dessein
> Ne fut jamais, Seigneur, conçu dans votre *sein*.
> *Brit.*, 1325-1326.

cette « localisation » s'explique sans doute par la rime. Mais dans ces deux autres exemples :

> Vous voyez devant vous une reine éperdue
> Qui, la mort dans le *sein* vous demande deux mots.
> *Ph.*, 872-873.

> Quelle voix salutaire ordonne que je vive
> Et rappelle en mon *sein* mon âme fugitive ?
> *Esth.*, 641-642.

la localisation est purement arbitraire, et prouve seulement le mépris de Racine pour toute espèce de physiologie.

C'est pour la même raison, ou plus exactement avec la même absence de raison, que Racine localise dans les *veines* de Phèdre l'ardeur amoureuse dont elle est consumée (*Ph.*, 305).

Un poète si pudique et pour ainsi dire si « abstrait » dans l'évocation du corps humain se montre pourtant réaliste dans trois cas principaux :

1° *Quand il s'agit, dans certaines circonstances, d'évoquer le corps féminin et sa beauté.*

Le récit de la mort d'Antigone, et les réflexions qu'il inspire à Créon, à la fin de la *Thébaïde*, sont intéressants à étudier de ce point de vue.

Cette fière princesse a percé *son beau sein.*
... J'ai senti *son beau corps* tout *froid* entre mes bras.
... Vous fermez pour jamais *ces beaux yeux* que j'adore.
Théb., 1408-1475-1481.

(L'adjectif *beau*, trois fois répété, et surtout l'adjectif *froid* insistent sur la réalité physique de ce jeune corps.)

Dans *Bajazet*, Zatime raconte non sans insistance la manière dont les esclaves d'Atalide l'ont dévêtue, et dont elle-même Zatime a trouvé le billet de Bajazet dans le *sein* de la jeune princesse :

Vos femmes, dont le soin à l'envi la soulage,
Ont découvert son *sein* pour leur donner passage.
(Leur, c'est-à-dire : aux soupirs d'Atalide).
Moi-même avec ardeur secondant ce dessein,
J'ai trouvé ce billet enfermé dans son *sein.*
Baj., 1257-1260.

Enfin, dans un passage célèbre, Clytemnestre évoque sous son aspect matériel la scène du sacrifice d'Iphigénie.

Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
Portera sur ma fille une main criminelle,
Déchirera son *sein*, et d'un œil curieux,
Dans son cœur palpitant consultera les dieux !
Iph., 1301-1304.

La « *levée du tabou* » s'explique dans les trois exemples différents pour une raison bien simple. Qu'il s'agisse d'Antigone, d'Atalide ou d'Iphigénie, le corps féminin n'est représenté au lecteur sous son aspect charnel que lorsque la mort pour Antigone, l'évanouissement pour Atalide, l'horreur du sacrifice pour Iphigénie préservent ces princesses d'inspirer le désir.

Lorsqu'il s'agit de femmes vivantes, conscientes et qui ne sont pas offertes en victimes aux dieux, le poète se garde bien d'évoquer d'une manière réaliste les charmes, visibles ou cachés, de leur personne corporelle.

2° *Quand le poète veut représenter la réalité de l'enfantement et la nature du lien physique qui unit la mère aux enfants qu'elle a portés.*

Etéocle fait remonter au temps de leur vie commune dans le sein de Jocaste la haine qu'il éprouva contre Polynice, et le début de leur rivalité fratricide.

Pendant qu'*un même sein nous renfermoit tous deux,*
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos rivalités lui marqua l'origine.
Théb., 922-924.

Agrippine impute à des influences ancestrales l'orgueil farouche de Néron ; et elle déclare que c'est *son propre flanc* qui a été « l'intermédiaire » entre les ancêtres de Néron et Néron lui-même :

Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang

(c'est-à-dire dans le sang des Domitius)

La fierté des Néron *qu'il puisa dans mon flanc.*
Brit., 37-38.

Le lien qui unit Hippolyte à sa mère est cruement évoqué. Le jeune héros est appelé par Œnone :

Ce fils qu'une Amazone a porté dans son flanc.
Ph., 204.

Plus loin, la même Œnone parle de lui et de sa mère en des termes non moins réalistes :

Songez qu'une barbare *en son sein* l'a formé.
Ib., 787.

Le chaste Hippolyte lui-même, s'adressant au père qu'il respecte, n'hésite pas à évoquer la réalité concrète des origines de sa belle-mère :

... Phèdre *sort d'une mère,*
Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez trop bien,
De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.
Ib., 1150-1152.

La « *levée du tabou* » s'explique dans les cas précédents par le fait que le lien physique qui unit les enfants à leur mère est un des éléments essentiels de la tragédie : en effet, il explique à la fois la ressemblance, génératrices de drames intimes, entre les hommes et les ancêtres dont ils descendent et, d'une manière plus générale, la fatalité atavique qui pèse sur chaque être humain à sa naissance.

3° *Exceptionnellement, pour évoquer les relations charnelles entre les hommes et les femmes.*

Claude est chaque jour *caressé entre les bras* d'Agrippine (*Brit.*, 1130). Antoine oublie *dans le sein de Cléopâtre* sa gloire et sa patrie (*Bér.*, 392). Et Roxane nous révèle, au sujet de la favorite choisie par le sultan entre ses femmes, que...

... Toujours inquiète avec tous ses appas,
Esclave, *elle reçoit son maître dans ses bras.*
Baj., 295-296.

Racine n'emploie pas de mot plus précis que *sein* ou *bras*. Si pourtant le tabou du corps humain est ici partiellement levé, c'est pour évoquer une réalité importante de la vie des hommes, mais seulement lorsqu'il s'agit d'Agrippine la débauchée, d'Antoine le voluptueux, ou de ces monarques d'Orient dont la vie privée est un perpétuel scandale.

Tous les exemples qui précèdent prouvent abondamment, comme nous l'annoncions au début de cette étude, que la plupart des personnages de Racine n'ont pas de corps. A cette règle générale, une seule des tragédies fait exception. Dans *Phèdre*, l'héroïne est la proie de tourments qui ont pour siège un corps réel. Le trouble qu'elle éprouve en voyant Hippolyte est physique aussi bien que moral, comme elle l'avance elle-même.

> Je le vis, je *rougis*, je *pâlis* à sa vue
> ... *Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler.*
> *Je sentis tout mon corps et transir et brûler.*
>
> *Ph.*, 273, 275-276.

Elle se montre au fils de Thésée, non point maîtresse d'elle-même et le visage paisible, mais

> ... *L'œil humide de pleurs* par l'ingrat rebutés.
>
> *Ib.*, 844.

Aussi ne peut-elle lui cacher l'*ardeur dont elle est embrasée* (*Ib.*, 846). Et sa honte en devient telle que chaque mot échappé de sa bouche « sur son front fait dresser ses cheveux » (*Ib.*, 1268). Elle ne peut se libérer de son tourment que par la mort. Elle a recours à un poison, dont l'effet physique nous rappelle étrangement celui de la ciguë qui, selon le récit célèbre du *Phédon*, se répand graduellement dans le corps refroidi du condamné.

> J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
> Un poison que Médée apporta dans Athènes.
> Déjà jusqu'à mon cœur le venin parvenu
> Dans ce cœur expirant jette un froid inconnu.
> Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage.
>
> *Ib.*, 1637-1641.

Cette unique exception nous semble intéressante du fait même qu'elle s'applique à la plus grande réprouvée que la scène tragique ait présentée aux yeux du spectateur, comme si Racine avait voulu montrer par là que le corps de l'homme est la source même de sa misère, au sens pascalien du mot.

Les personnages de Racine autres que Phèdre semblent n'être doués d'un corps qu'en de rares circonstances. Le reste du temps, ce sont de purs esprits qui n'ont pour soutien matériel que les mots par lesquels ils s'expriment. Britannicus n'a de réalité physique que pour boire à la coupe de Néron le poison préparé par Locuste :

> ... Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords,
> Le feu ne produit pas de si puissants efforts.
>
> *Brit.*, 1629-1630.

Calchas n'est que le « médium » des dieux ; cependant, pour exprimer leur volonté, il prend subitement une apparence humaine :

> Entre les deux partis Calchas s'est avancé,
> *L'œil farouche, l'air sombre, et le poil hérissé,*
> Terrible, et plein du Dieu qui l'agitoit sans doute.
>
> *Iph.*, 1743-1745.

Enfin le fantôme de Jézabel, qui hante les cauchemars d'Athalie, est celui d'un personnage qui fut de véritable chair, puisque la meurtrière apparaît à sa fille ornée de cet éclat emprunté, c'est-à-dire de ces *fards*

> ... Dont elle eut soin de peindre et d'orner son visage
> Pour réparer des ans l'irréparable outrage.
>
> *Athal.*, 494-496.

Ainsi chez les héros de Racine, le corps n'appartient en permanence qu'à la grande pécheresse. Les autres personnages n'en sont doués que par intermittences pour mourir, pour servir d'interprètes aux dieux, ou pour troubler, fantômes sans os mais non sans visage, le sommeil des vivants.

b) — Infirmités, maladies, supplices.

Des personnages aussi dépourvus de « matière » sont nécessairement exempts d'incommodités corporelles. C'est sans doute la raison pour laquelle il n'est dit nulle part dans *Iphigénie*, que Calchas est aveugle. Aucun personnage de Racine n'est sourd, bègue, manchot, bossu ou contrefait. Les muets dans *Bajazet* sont moins des hommes réels privés de parole par la nature que des esclaves « spécialisés » dans l'observation de la consigne de silence. Quant aux deux eunuques qui, d'après le livre d'Esther, ont essayé d'assassiner le Roi, leur disgrâce n'est pas mentionnée dans la tragédie de Racine où ils ne sont pas désignés sous le nom d'eunuques, mais appelés avec plus de discrétion « deux ingrats domestiques » (*Esth.*, 100).

Les personnages de Racine ne sont ni grands ni petits, ni gros ni maigres. Et le poète n'emploie qu'une fois le mot géant (*Ph.*, 81) ; encore est-ce pour désigner non un être humain, mais un monstre de la fable, Périphétès d'Epidaure, vaincu par Thésée au temps héroïque de sa jeunesse.

Les maladies ou impuissances physiques ne sont désignées que par périphrases ou par allusions.

Tacite, qui n'hésite pas à employer des mots précis, explique la raison pour laquelle Néron répudie sa femme : « Exturbat Octaviam, sterilem dictitans » (*Annales*, XIV, LX). Mais, chez Racine, Néron explique par la négligence des dieux la stérilité, qu'il ne désigne point par son nom, de la triste Octavie :

> D'aucun gage, Narcisse, ils n'honorent sa couche.
>
> *Brit.*, 472.

C'est encore Tacite (dont Racine est nourri) qui nous apprend la nature du mal chronique dont Britannicus souffre depuis ses premières années : l'*épilepsie*. De ce mal, le Néron de Racine n'ose parler que par allusion, car il doit s'exprimer en empereur et non en médecin.

> *Ce mal* dont vous craignez, dit-il, la violence,
> A souvent sans péril attaqué son enfance.
>
> *Brit.*, 1639-1640.

Les autres personnages de Racine ne souffrent que de maladies mentales ou nerveuses.

Oreste, dont les fureurs seront présentées sur la scène du dernier acte d'*Andromaque* n'est atteint que de *mélancolie*, selon la propre expression de son ami Pylade.

> Surtout je redoutois cette *mélancolie*
> Où j'ai vu si souvent votre âme ensevelie.
>
> *Andr.*, 17-18.

Ibrahim, frère du sultan Amarat, souffre de cette maladie mentale que la médecine moderne appelle « *démence précoce* », et que les contemporains de Racine appelaient plus simplement stupidité ou folie. Le visir Acomat se contente de nous le présenter comme « imbécile », c'est-à-dire comme un peu « faible », en des vers d'ailleurs admirables :

> L'*imbécile* Ibrahim, sans craindre sa naissance,
> Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance.
>
> *Baj.*, 109-110.

Phèdre elle-même, qui dépérit sous les yeux de son entourage, est « atteinte d'*un mal* qu'elle s'obstine à taire » (*Ph.*, 45).

Le « tabou des maladies » s'étend aux supplices et à la mort. La tragédie, selon Racine, doit présenter aux spectateurs le tourment de l'esprit, non du corps.

Nous savons par Quinte-Curce que Bessus, satrape de Bactriane, fut, pour avoir assassiné Darius, battu de verges, puis écartelé sur l'ordre d'Alexandre. Mais quand Ariane veut rappeler à son frère Taxile ces faits connus certes de lui, mais peut-être pas du spectateur, elle se contente de lui dire :

> Du perfide Bessus, regarde le *supplice*.
>
> *Alex.*, 802.

Il n'y a guère que dans *Athalie* où Racine ose évoquer les images d'un supplice affreux et sanglant.

> ... Sous les pieds des chevaux cette reine foulée,
> Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
> Et de son corps hideux les membres déchirés...
>
> *Athal.*, 116-118.

C'est en s'autorisant d'un précédent biblique que Racine a cru pouvoir se libérer exceptionnellement ici du « *tabou des supplices* ».

Enfin, la mort des personnages ne s'accompagne d'aucune incommodité apparente, et les dernières paroles de Mithridate ou de Phèdre, qui expirent sous les yeux mêmes du public, ne semblent ni moins clairement ordonnées ni moins facilement prononcées que les « déclarations » des amoureux ou les discours des ambassadeurs.

c) — Nourriture et boisson.

Des corps aussi peu matériels que ceux des personnages de Racine ne peuvent se nourrir que d'aliments métaphoriques. Mithridate déclare lui-même qu'il est « nourri de sang et de guerre affamé » (*Mithr.*, 485). Phèdre « se nourrit de fiel et s'abreuve de larmes » (*Ph.*, 1215). Et quand le festin auquel Esther convie Aman se prépare, à la jeune Israëlite qui demande :

> Quel *mets* à ce cruel, quel *vin* préparez-vous ?

voici le projet de « menu » que suggère la réponse de ses compagnes :

> Le sang de l'orphelin, les pleurs des misérables
> Sont ses *mets* les plus agréables,
> C'est son *breuvage* le plus doux.
>
> *Esth.*, 952-954.

Le « *tabou des aliments* » pèse sur toutes les tragédies de Racine. Même le poète ne s'est permis que trois fois de nommer une *faim* et un *jeûne* réels et non métaphoriques, c'est-à-dire d'évoquer sous une forme négative un des besoins les plus impérieux de l'homme.

1° La *faim* se fait craindre au peuple de Thèbes assiégé par Polynice (*Théb.*, 59), mais Etéocle ne nous fournit aucun détail ni commentaire sur la nature de cette souffrance ; et le mot *faim*, qui représente ici une idée abstraite et non une sensation physique, ne contient guère d'images plus concrètes que l'expression prosaïque : « *les conséquences matérielles du siège* ».

2° Quand Phèdre, la plus « charnelle » des héroïnes de Racine se présente aux yeux du spectateur, il y a trois jours qu'elle n'a ni dormi ni mangé, ainsi que nous l'apprenons d'Œnone.

> Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
> Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
> Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
> Depuis que *votre corps languit sans nourriture.*
>
> *Ph.*, 191-194.

L'expression est empruntée à Euripide.

Le chœur : Comme son corps s'affaiblit et s'est amaigri !
La nourrice : Bien sûr, voici trois jours qu'elle est sans aliments.

Mais, chez Racine, l'expression, déjà vague chez Euripide, semble s'être encore dépouillée d'images concrètes. Aussi n'est-il pas sans intérêt de rapprocher des vers de notre poète ceux où Robert Garnier, imitant le même modèle, a fait subir au texte grec une transposition d'une importance équivalente, mais d'un effet exactement contraire :

> Elle ne mange point ; la *viande*[1] aperçue
> Devant que d'y goûter lui offense la vue.
>
> Robert Garnier, *Hippolyte.*

1. N'oublions pas cependant que, dans la langue de Robert Garnier, *viande* ne signifie encore que *nourriture*, dans le sens le plus général.

3° Le jeûne d'Esther est un acte religieux. Le caractère matériel de cet acte n'est souligné que par sa durée, comptée en jours.

Allez. Que tous les Juifs dans Suse répandus,
A prier avec vous jour et nuit assidus,
Me prêtent de leurs vœux le secours salutaire,
Et pendant ces trois jours gardent un jeûne austère.
Esth., 239-242.

Racine traduit de près le texte de la Vulgate :

Vade et congrega omnes Judaeos quos in Susam reperis, et orate pro me. Non comedatis et non libatis tribus diebus et tribus noctibus ; et ego cum ancillis meis similiter jejunabo (*Esth.*, IV, 16.)

Va et rassemble tous les Juifs que tu auras trouvés dans Suse. Ne mangez ni ne buvez pendant trois jours et trois nuits ; et moi je jeûnerai semblablement avec mes femmes.

Mais le poète français emploie des expressions plus abstraites encore que son modèle. Le « *Ne mangez ni ne buvez* » de l'Ecriture devient chez Racine : « *Que les Juifs gardent un jeûne austère* », expression qui évoque encore plus faiblement la possibilité d'accomplir une fonction aussi naturelle que celle de boire et de manger.

Ceux des personnages de Racine qui ne jeûnent pas comme Phèdre ou comme Esther semblent pourtant ne se nourrir que de sentiments et de passions. Les seuls aliments dont il soit fait mention dans les onze tragédies du poète sont le *pain*, le *lait*, et... *le sang !* L'examen des passages où ces mots sont employés nous fera comprendre sans difficulté les raisons dont Racine a pu s'autoriser — pour lever en leur faveur le « *tabou des aliments* ».

Le *pain* nommé dans Athalie n'est pas un aliment ordinaire : c'est celui que Dieu lui-même offrit aux Juifs dans le désert d'Egypte, ou celui que les Juifs présentent à Dieu pour lui rendre grâce d'avoir béni leurs moissons.

D'un joug cruel il sauva nos aïeux,
Les nourrit au désert d'un *pain* délicieux.
Esth., 351-352.

Après avoir au Dieu qui nourrit les humains
De la moisson nouvelle offert les premiers *pains*...
Ib., 385-386.

Le *lait* est moins l'aliment des enfants que la source où ils puisent préjugés ancestraux et passions congénitales.

Titus, à lui-même :

N'es-tu pas dans ces lieux
Où *la haine des rois avec le lait sucée*
Par crainte ou par amour ne peut être effacée ?
Bér., 1014-1016.

Hippolyte, à Théramène :

C'est peu qu'avec son *lait* une mère amazone
M'ait fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne.
Ph., 69-70.

Mis sur le même plan que la haine et l'orgueil, le *lait* bu par les Romains et par Hippolyte est moins un aliment qu'un symbole.

Enfin si, selon la tradition que rapporte Eriphile, le fils de Thétis et de Pelée

> Suça même le *sang* des lions et des ours
>
> *Iph.*, 1100.

ce sang n'est point le breuvage d'un homme réel, mais le philtre magique qui consacre l'invulnérabilité d'un demi-dieu.

d) — Vêtements et parures.

Nous ignorons comment sont vêtus les héros de Racine. Qu'importent en effet la forme et la couleur des vêtements de personnages dont nous ignorons l'apparence physique ? Ce sont de *vains ornements*, des *voiles* qui les habillent. Aussi les Grecs ne se distinguent-ils pas des Romains, ni les Juifs des Turcs. Car pourquoi le poète aurait-il grossièrement différencié les hommes par le costume, quand le cœur humain est semblable à lui-même dans l'infinie diversité des temps et des lieux ?

Toutefois, dans ce mépris du costume, il ne faut pas voir exclusivement une application à l'esthétique de Racine du rationalisme cartésien. Sur un plan plus humble, les habitudes matérielles du théâtre et de la mise en scène expliquent également cette indifférence du poète. Pour jouer toute espèce de tragédies les acteurs se vêtent anachroniquement en habitués de la cour de Versailles.

Le « *tabou des vêtements et parures* » n'en pèse pas moins sur l'univers tragique de Racine. Car, même à ces costumes uniformisés dans un luxe solennel et abstrait, les personnages de la tragédie s'abstiennent presque toujours de faire allusion. Cléante, fils d'Harpagon, aime les beaux *plumets* qui ornent les chapeaux des jeunes « muguets ». Alceste égaye de *rubans verts* la tristesse de son habit noir. Car les personnages de comédie, ayant un corps, sont bien forcés de le vêtir. Mais qui devinera, d'après le texte de Racine, la manière dont sont habillés Alexandre, Bajazet ou Hippolyte, Hermione, Bérénice ou Iphigénie ?

Pour charmer la vue d'Assuérus, l'une des rivales d'Esther se revêt d'un somptueux costume, dont nous pouvons imaginer librement la forme et la couleur, puisque Racine se contente de nous apprendre que cette candidate au trône

> ... pour se parer de *superbes atours*
> Des plus adroites mains empruntait le secours.
>
> *Esth.*, 61-62.

Bérénice, dans la Rome impériale, Phèdre, dans la Grèce légendaire, les jeunes Israëlites, en captivité à Suse sont toutes identiquement vêtues de *voiles* et de *vains ornements*. Racine s'est bien gardé de fournir d'autres précisions sur les détails de leur habillement, et, dans les trois cas, n'a orienté l'imagination curieuse du spectateur que vers la chevelure de toutes ces femmes.

A Phénice qui lui propose de réparer le désordre de ses voiles :

> Laissez-moi relever *ces voiles détachés*
> Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés.
>
> *Bér.*, 969-970.

Bérénice répond :

> ... Et que m'importe hélas ! de *ces vains ornements?*
>
> *Ib.*, 973.

Phèdre, vêtue elle aussi de *voiles*, dont le poids l'accable dans sa douleur, se plaint à Œnone en des termes presque identiques :

> Que ces *vains ornements*, que ces *voiles* me pèsent !
> Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
> A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux ?
>
> *Ph.*, 158-160.

Enfin les compagnes d'Esther poussent un cri de désespoir qui s'accompagne d'un geste analogue et de l'évocation d'une parure aussi imprécise :

> Arrachons, déchirons tous *ces vains ornements*
> Qui parent votre tête.
>
> *Esth.*, 309-310.

On remarquera que les seules parures nommément désignées par Racine sont celles qui ornent la tête et qui sont les symboles d'une dignité : *couronne* et *diadème* (passim), *bandeau royal* (*Esther*, 455), *tiare* (*Ath.*, 954).

Les vêtements réels *de fête*, *de nuit* ou *de deuil* ne sont désignés que par allusion ou par périphrase.

En récompense du service qu'il a rendu au Roi, Mardochée est « *paré de la pourpre* », comme Assuérus lui-même (*Esth.*, 601). Aman marche devant lui « *en habits magnifiques* » (*Ib.*, 609). Et Jézabel, au jour de sa mort est « *pompeusement parée* » (*Ath.*, 492).

Néron a surpris Junie... « *en chemise* », nous dit plaisamment F. Brunot (*Histoire de la langue*, IV[1], p. 303) ; mais Racine nous la représente d'une manière plus discrète :

> ... Belle, sans ornement, *dans le simple appareil*
> *D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.*
>
> *Brit.*, 389-390.

L'Ecriture nous apprend qu'en signe de deuil, Mardochée s'est revêtu d'un *sac*... « Mardochaeus scidit vestimenta sua, et indutus est sacco. Mardochée déchira ses vêtements et se recouvrit d'un sac. » (*Esth.*, IV, 1).

Même autorisé par ce précédent biblique, Racine n'a pu se résoudre à faire entrer le mot *sac* dans son vocabulaire, et il l'a remplacé anachroniquement par *cilice* :

> Mais d'où vient cet air sombre, et ce *cilice* affreux ?
>
> *Esth.*, 159.

... puis, d'une manière encore plus imprécise, par *lambeaux :*

> Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
> Revêtu de *lambeaux.*
>
> *Ib.*, 438-439.

Et les jeunes pupilles d'Esther, qui prennent la résolution de se vêtir de deuil pour la même cause que Mardochée, disent plus vaguement encore, s'il se peut :

> Revêtons nous *d'habillements*
> *Conformes à l'horrible fête*
> *Que l'impie Aman nous apprête.*
>
> *Ib.*, 311-313.

Le seul vêtement sur l'aspect matériel duquel Racine ait attiré notre attention (très faiblement d'ailleurs, mais à plusieurs reprises) est la *robe de lin* dont, par un de ces hasards amis des rimes que nous étudions ailleurs (Cf. *infra*, p. 154), Joad a revêtu le jeune orphel*in* qui se nomme Eliac*in.*

> Debout à ses côtés le jeune Eliacin
> Comme moi le servoit *en long habit de lin.*
>
> *Athal.*, 389-390.

> Un jeune enfant vêtu d'*une robe éclatante*
> Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.
>
> *Ib.*, 508-509.

> ... Caché sous ce *lin*
> Comme eux vous êtes pauvre et comme eux orphelin.
>
> *Ib.*, 1407-1408.

La robe de lin, parure réservée aux lévites et que Joad avait prêtée au jeune Eliacin (bien qu'il n'appartînt pas à la tribu de Lévi) pour mieux cacher son origine, avait un nom bien connu et souvent employé dans l'Ecriture : l'*éphod.* (Cf. le passage se rapportant au jeune Samuel, dont Racine s'est sans doute inspiré pour tracer le portrait de Joas : « Ministrabat ante faciem Domini, puer accinctus *ephod* lineo. Il servait le culte devant la face du Seigneur, enfant vêtu de l'éphod de lin. » *Rois*, II, 2, 18).

Racine, pour ne pas trop attirer l'attention sur l'aspect matériel du vêtement que porte Joas, a substitué au mot *éphod* les termes généraux de *robe* et *d'habit*, et aussi le nom de l'étoffe dont ce vêtement est fait, dans la pensée que le *lin* pouvait être pris pour le symbole de la pureté, comme la pourpre est celui de la puissance.

e) — Habitations, constructions, monuments.

Racine ne se soucie guère du décor et ne fournit sur ce point que des indications d'une extrême imprécision. L'action d'*Andromaque* se passe « *à Buthrot, dans une salle du palais de Pyrrhus* » ; celle de *Bérénice* « *à Rome, dans le cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice* ». On pourrait croire qu'il est impossible d'être

moins précis. Et pourtant le décor de Phèdre est encore plus vaguement indiqué : « *la scène est à Trézène, ville du Péloponèse* ».

Cette imprécision n'est pas négligence. Elle est consciente ; mieux : volontaire. Le poète redoute en effet de détourner les yeux du spectateur vers des objets sensibles qui l'empêcheraient de regarder vers le dedans. Il place ses personnages dans un palais, sans âge, sans forme et sans couleur, comme Descartes se plaçait lui-même dans un « poêle » pour écrire le *Discours de la Méthode.* Les palais des tragédies de Racine ne doivent pas être considérés comme des décors réels, mais comme les lieux abstraits où les passions naissent, se développent et meurent.

Aussi est-ce un contre-sens que de vouloir représenter ces tragédies dans un décor archéologique. Que penserait-on de l'éditeur qui ornerait de chromos une édition des œuvres de Descartes ?

Le vrai décor de toutes les tragédies de Racine est une toile blanche devant laquelle sont placés deux ou trois sièges. C'est moins la *Poétique* d'Aristote qui impose au poète l'unité de lieu que les principes de la raison cartésienne appliqués à la tragédie.

Aussi le vocabulaire des habitations, constructions et monuments, est-il particulièrement pauvre. Tous les personnages habitent dans des *palais*, à l'exception des Turcs de *Bajazet*, qui vivent au *sérail*, et des Juifs d'*Athalie* qui vivent à l'intérieur du *temple* de Jérusalem. En dépit de la diversité des temps et des lieux, tous ces palais sont semblables par la mystérieuse disposition de leurs accès et de leurs issues, qui symbolise l'égale difficulté d' « *en sortir* » éprouvée par tous les personnages que le poète a rassemblés en ces lieux redoutables. La célèbre confidence d'Acomat à Osmin :

> Nourri dans le sérail j'en connois les *détours.*
>
> *Baj.*, 1424.

ressemble beaucoup à celle, moins connue, de Pylade à Oreste :

> Je sais de ce palais tous les *détours* obscurs.
>
> *Andr.*, 791.

Ces palais se composent exclusivement de *chambres* et d'*appartements (passim*). Celui de Titus contient en outre un *cabinet* « *superbe et solitaire* » (*Bér.*, 3). Et la reine Esther convie Aman à un festin servi dans un *salon* « *pompeux* » (*Esth.*, 827), près de son *superbe jardin* (826).

Phèdre évoque les *murs*, les *voûtes*, de son palais (*Ph.*, 854), qui lui semblent prêts à l'accuser et à désabuser Thésée sur sa conduite. Thésée a connu les *prisons* de l'Epire (*Ph.*, 956). Abner est jeté par Athalie dans l'horreur d'un *cachot* (*Ath.*, 1569). Les personnages d'Iphigénie se rencontrent dans la *tente* d'Agamemnon, près du *camp* (*Iphig.*, passim). Et, pour désigner le lieu où se trouve l'armée grecque, ils emploient souvent les mots encore plus vagues de *rivage* (*Iph.*, 737-739) ou de *rive* (845).

Le mot *temple* désigne des édifices d'architectures et de destinations très différents, comme celui de Trézène (*Ph.*, 1394), où Hippolyte veut engager sa foi à Aricie, celui de Buthrot, où Pyrrhus veut

mener Andromaque pour l'épouser, celui de Dieu dans Athalie. Le temple dans Athalie est nommé parfois *édifice* (*Ath.*, v. 55) et parfois *sanctuaire* (v. 60). Ce temple a des *parvis* (v. 1101). On peut encore relever parmi les lieux évoqués par le poète le *Labyrinthe* de Crète, la *place-forte* confiée à la mère de Xipharès, et traîtreusement livrée par elle aux Romains (*Mithr.*, 66 et *passim*), les *remparts* de Sion (*Esth.*, 146) ; plusieurs *tombeaux*, dont celui de Porus (*Alex.*, 1547), celui des aïeux d'Esther (*Esth.*, 1852) et ceux des aïeux d'Hippolyte (*Ph.*, 1392) ; la *tour* où Mithridate fait enfermer Pharnace (*Mithr.*, 990) ; et les *tours* de Sion dont Esther voudrait revoir « les magnifiques faîtes » (*Esth.*, 147) ; le *théâtre* où Néron « *prodigue sa voix* » (*Brit.*, 1745) ; enfin, constructions provisoires et précaires, les *tranchées* où Ephestion, ambassadeur d'Angleterre, menace les rois Taxile et Porus de planter les étendards macédoniens (*Alex.*, 543).

On chercherait en vain d'autres constructions, bâtiments ou monuments dans tout l'univers tragique de Racine. Le fait est digne de remarque, car il caractérise non point l'univers de la tragédie en général, mais seulement celui des tragédies raciniennes.

Aux *palais* abstraits qu'habitent les Pyrrhus, les Néron, les Mithridate et les Achille de notre poète, il est à la fois instructif et amusant de comparer la *maison* réelle dans laquelle Rotrou fait vivre son Agamemnon. A la suite du passage où Ménélas reproche au chef des rois grecs ses intrigues démagogiques, on peut lire ces vers assez suggestifs :

(Ménélas à Agamemnon)

> ... Et lors votre *maison*, à tout le monde ouverte
> Jusques aux *basses-cours* n'estoit jamais déserte.
>
> Rotrou, *Iphigénie*, II, 2.

vers qui évoquent une maison d'homme véritable, et non de héros racinien, une maison qui se situe dans un univers concret sans commune mesure avec l'univers immatériel de Racine.

f) — Objets matériels.

Le nombre d'objets matériels nommément désignés par Racine est extrêmement faible. On en relève moins de cinquante dans ses onze tragédies. Et le metteur en scène, pour préparer la représentation d'*Andromaque*, de *Bérénice* ou de *Phèdre* n'a pas à faire beaucoup d'emprunts au magasin des accessoires.

La raison de cette indigence volontaire n'est pas difficile à découvrir. Des personnages qui ont un corps utilisent des objets matériels pour les divers besoins, exercices et entretiens de ce corps. A Scapin un *sac* et un *bâton* sont nécessaires ; à Tartuffe un *mouchoir* ; à Dame Claude, un *balai* ; un *fleuret* au maître d'armes ; un *clystère* à Monsieur Purgon.

Mais des personnages aussi immatériels que ceux de Racine n'ont que faire de pareils accessoires. Pour avoir une connaissance exacte de ceux qu'ils utilisent, il n'est pas de moyen plus sûr et plus rapide

que de lire attentivement le lexique exhaustif des noms d'objets matériels relevés dans les tragédies de notre poète.

Arc (d'Hippolyte) (*Ph.*, 549) ; *aigles* (romaines) (*Brit.*, 1246) ; *aiguillon* (*Ph.*, 1540) ; *arche* (sainte) (*Athal.*, 103) ; *bélier* (machine de guerre) (*Bér.*, 109) ; *billet* (*Baj.*, 1260) ; *berceau* (*Théb.*, 925) ; *bûcher* (*Bér.*, 303) ; *chaire* empestée (traduction de *cathedra pestilentiae*, *Psaumes*, I, 1) (*Athal.*, 1016) ; *char* (*Ph.*, 130, et *passim*) ; *coupe* (*Brit.*, 1622) ; *couronne (passim)* ; *couteau* (*Athal.*, 1316) ; *dard* (*Ph.*, 1529) ; *échelle* (*Bér.*, 110) ; *encens* (*Athal.*, 172) ; *encensoir* (*Ib.*, 929) ; *épée (passim)* ; *essieu* (*Ph.*, 1542) ; *étendard* (*Baj.*, 239) ; *faisceaux* (*Brit.*, 86) ; *fil* (d'Ariane) (*Ph.*, 652) ; *flambeaux* (*Bér.*, 303, et *passim*) ; *frein* (*Ph.*, 132) ; *glaive* (*Athal.*, 1246) ; *huile* (sainte) (*Athal.*, 1414) ; *javelot* d'Hippolyte (*Ph.*, 549) ; *lances* (*Athal.*, 1181) ; *lettre* (*Baj.*, 1183) ; *lit* (*passim*) ; *livre* (de Dieu) (*Athal.*, 663) ; *mors* (*Ph.*, 1538) ; *poignard* (*Athal.*, 244) ; *poupe* (*Iph.*, 385) ; *rame* (*Ib.*, 49, 381) ; *rênes* (*Ph.*, 1544) ; *sceau* (d'Assuérus) (*Esth.*, 506) ; *sceptre (passim)* ; *sel* (rituel) (*Athal.*, 674) ; *statue* (*Brit.*, 1728 ; *Bér.*, 1224) ; *table* (*Athal.*, 1241) ; *tente* (*Iph.*, 1526) ; *tombeau* (*Théb.*, 926) ; *trône* (*passim*) ; *trompette* (sacrée) (*Athal.*, 6) ; *urne* (de Minos) (*Ph.*, 1286) ; *vaisseaux* (*passim*) ; *voile*, subst. masc. (*Brit.*, 95 ; *Esth.*, 707) ; *voile*, subst. fém. (*Iphig.*, 842).

A quelques exceptions près, ce ne sont presque exclusivement que des noms d'objets employés pour la guerre, pour la chasse, pour la navigation, pour la glorification des dieux ou pour le culte des morts.

En outre, quelques-uns de ces noms désignent des objets matériels mais généralement considérés comme symboliques.

Les mots *berceau* et *tombeau* désignent moins le lit des enfants et la demeure des morts que l'enfance et la mort elles-mêmes, comme on le voit clairement dans ces deux vers :

(Etéocle à Créon, au sujet de ses discussions avec Polynice)

> Elles ont, tu le sais, paru dans le *berceau*
> Et nous suivront peut-être encore dans le *tombeau*.
>
> *Théb.*, 925-926.

Le *trône* et le *lit* ne désignent pas des meubles que le menuisier peut fabriquer, mais représentent l'idée même de la royauté et du mariage. C'est ainsi qu'il faut interpréter ces mots dans les vers suivants qui se rapportent à l'altière Vasthi :

> ... Lorsque le Roi contre elle enflammé de dépit
> La chassa de son trône ainsi que de son lit.
>
> *Esth.*, 33-34.

... car il est strictement impossible que Racine ait voulu suggérer au lecteur l'idée d'un roi de Perse chassant matériellement sa favorite de son trône... et de son lit. Des remarques de même ordre seraient justifiées dans le commentaire d'un assez grand nombre de vers contenant les mots *sceptres*, *couronnes* ou *diadèmes*.

Mais ce qui met le mieux en lumière le respect presque absolu de Racine pour le « *tabou des objets matériels* », c'est le fait que dans les

passages mêmes où il emploie les noms dont nous avons donné la liste ci-dessus, ces noms ne désignent pas des objets présents dont les personnages de la tragédie peuvent se servir, qu'ils peuvent manier sous nos yeux comme des objets réels, mais des objets absents ou lointains qui ne peuvent être atteints que par l'imagination, par le regret ou par le désir.

Dans l'ensemble des tragédies de Racine, nous n'avons relevé que trois passages où des noms d'objets désignent des objets réellement présents.

La *lettre* de Bajazet à Atalide est la seule chose matérielle à laquelle, dans tout le théâtre du poète, il arrive une petite aventure. Zatime la trouve « *dans le sein d'Atalide* », s'en empare, l'apporte à Roxane, et la lui donne sous nos yeux en lui disant :

> J'ai trouvé ce billet enfermé dans son sein
>
> *Baj.*, 1260.

Atalide, revenue de sa pâmoison, cherche sa lettre, et s'écrie :

> Malheureuse ! comment puis-je l'avoir perdue ?
>
> *Ib.*, 1430.

Il s'agit donc bien là d'un objet concret et réel.

L'*épée* que Phèdre emprunte à Hippolyte dans l'intention de se donner la mort est une épée véritable puisque, sous nos yeux, elle la prend dans ses mains :

> Au défaut de ton bras prête-moi ton *épée.*
> Donne.
>
> *Ph.*, 710-711.

et qu'un peu plus tard elle l'estime souillée par ce contact :

> Il suffit que ma main l'ait une fois touchée,
> Je l'ai rendue horrible à ses yeux inhumains
> Et ce fer malheureux profaneroit ses mains.
>
> *Ib.*, 750-752.

Enfin, dans la préparation du sacre de Joas, les objets nécessaires à la cérémonie que le jeune Roi et Zacharie portent dans un voile ne sont pas « évoqués », mais présentés directement au spectateur par Josabet qui les désigne un à un, comme des objets réels et non comme des symboles.

> Mon fils, avec respect posez sur cette table
> De notre sainte loi le *livre* redoutable.
> Et vous aussi, posez, aimable Eliacin
> Cet auguste *bandeau* près du *livre* divin.
> Lévite, il faut placer, Joad ainsi l'ordonne,
> Le *glaive* de David auprès de sa *couronne.*

Dans ce passage, Racine a cru pouvoir s'affranchir complètement du « *tabou des objets matériels* », pour la raison que les objets dont il s'agit ici ne sont pas des objets ordinaires, mais des objets sacrés et destinés par le grand prêtre à un solennel emploi.

g) — Professions et fonctions sociales.

Les professions nommées par Racine, qu'elles appartiennent aux protagonistes, à des comparses ou même à des personnages indirectement mêlés à l'action sont très peu nombreuses.

Même en élargissant l'idée de profession et en y comprenant les diverses situations sociales, on ne relève guère, dans les onze tragédies du poète, qu'une trentaine de mots pour désigner l'ensemble des professions exercées par les personnages, ou de situations occupées par eux.

Voici le lexique exhaustif des noms de professions ou situations sociales employé par Racine dans ses tragédies.

Affranchi (*Brit.*, 344) ; *ambassadeur (Androm., passim)* ; *brigand* (*Ph.*, 406) ; *consul* (*Brit.*, 28) ; *courtisan* (*Théb.*, 245) ; *devin* (*Esth.*, 406) ; *empereur (passim)* ; *esclave (passim)* ; *garde (passim)* ; *gladiateur* (*Mithr.*, 822) ; *gouverneur* (d'un prince) (*Brit.*, 1162) ; *grand-prêtre* (*Athal.*, 384) ; *héraut* (*Théb.*, 788) ; *impératrice* (*Bér.*, 60) ; *janissaire (Baj., passim)* ; *lévite* (*Athal.*, 40) ; *matelot* (*Iph.*, 787) ; *ministre* (*Brit.*, 817) ; *nourrice* (*Athal.*, 248) ; *pirate* (*Mithr.*, 563) ; *prêtre* (*Athal.*, 12) ; *prince (passim)* ; *princesse (passim)* ; *prophète* (*Esth.*, 14) ; *reine (passim)* ; *roi (passim)* ; *sénateur* (*Brit.*, 209) ; *soldat (passim)* ; *sultan (Baj., passim)* ; *sultane* (*Ib.*) ; *tribun* (*Bér.*, 1241) ; *vestale* (*Brit.*, 1076) ; *visir (Baj., passim.)*

Ces rois, ces princes, ces ministres, ces prêtres, ces soldats, et ces nourrices ne représentent qu'une bien faible partie de l'humanité. Racine exclut impitoyablement de l'univers tragique tout personnage que ses occupations n'obligent pas de toute nécessité à évoluer dans le cadre étroit des cours royales et impériales.

Il ne serait pas tout à fait exact de prétendre que Racine ne nous présente de la société que le clergé et la noblesse. Car, sauf dans *Athalie*, les prêtres, prophètes ou devins ne sont pas nombreux. Et, dans la hiérarchie nobiliaire, Racine ne descend pas au-dessous du nom de prince et de princesse. La vérité, c'est que Racine ne nous présente que de très grands personnages et ceux qui les approchent pour recevoir leurs confidences, les servir, les protéger, les défendre, ou leur apporter quelque nouvelle concernant des personnages de même rang. Mais, en aucune occasion, Racine ne présente ni n'évoque, ni ne nomme, ceux qui exercent sous une forme quelconque une profession manuelle, ceux qui « gagnent leur vie à la sueur de leur front ».

Les *esclaves* ne sont pas des « travailleurs », mais des êtres inférieurs qui servent de jouets au caprice des grands, comme on peut le voir dans le célèbre passage où Narcisse expose les préparatifs du meurtre de Britannicus :

> La fameuse Locuste
> A redoublé pour moi ses soins officieux :
> Elle a fait expirer un *esclave* à mes yeux.
>
> *Brit.*, 1392-1394.

Esclaves mis à part, les personnages de Racine sont des *dignitaires* ou des « *clercs* ». Ils jouissent d'un privilège ou exercent une fonction honorifique. Les armes sont les seuls « instruments de travail » qu'ils daignent toucher, qu'ils soient *gladiateurs*, *hérauts*, *janissaires*, *soldats*... ou *brigands*. Mais l'activité de la plupart d'entre eux est surtout verbale. Ils vivent de beau langage, qu'ils soient *ambassadeurs*, *ministres*, *princes*, *prêtres* ou *courtisans*.

Le « *tabou des professions manuelles* » interdit à Racine de nommer ceux des « travailleurs » qui exercent un métier d'une nature plus vulgaire. Aussi quand il a besoin de faire mention d'un de ces indésirables, sa seule ressource est de recourir au langage figuré.

Porus reproche à Alexandre d'imposer aux peuples vaincus des rois-fantoches soumis à sa dévotion :

> ... Et pour mieux asservir les peuples sous ses lois
> Souvent *dans la poussière* il leur cherche des rois.
> *Alex.*, 211-212.

Le personnage auquel il est fait allusion ici est Abdalonyme dont Quinte-Curce nous apprend qu'il descendait des rois de Tyr, et qu'Alexandre, pour le replacer sur le trône de ses ancêtres, alla le chercher dans l'enclos où il exerçait la profession de *jardinier*. Racine jugeait nécessaire de rappeler l'existence de ce personnage ; mais, ne pouvant se résoudre à nommer un jardinier dans ses vers, il a dû se contenter d'une allusion dont le sens véritable n'est compris que des initiés. Il a, conformément à sa doctrine, préféré une obscurité relative à la non-observance du « *tabou des professions manuelles* ».

h) — Les parentés.

Presque toutes les tragédies de Racine mettent en conflit des personnages plus ou moins étroitement unis par le sang ou par les alliances familiales. Ce n'est point l'effet du hasard. Le poète en effet a compris et appliqué les préceptes d'Aristote sur ce point :

> ... *Toute action se passe ou entre des amis ou entre des ennemis, ou entre gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davantage, d'autant qu'il n'excite aucun combat de l'âme de celui qui fait l'action ; mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur ; c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie* (Traduit par Pierre Corneille, *Second discours de la tragédie)*.

Les tragédies de Racine peuvent être, d'un certain point de vue, considérés comme des « drames de famille », dont les personnages sont unis par tous les liens de parenté imaginables. Etéocle et Polynice sont frères ; Oreste et Hermione, comme Bajazet et Atalide, cousin et cousine ; Néron et Britannicus, à la fois demi-frères et beaux-frères ; Agrippine, mère de Néron, Monime, future belle-mère de Xipha-

rès et de Pharnace ; Agamemnon et Clytemnestre, mari et femme ; Phèdre, belle-mère d'Hippolyte ; Esther, nièce de Mardochée ; Joad et Josabet, oncle et tante de Joas ; Joas, petit-fils d'Athalie, etc.

Mais si Racine présente des personnages unis par toutes sortes de parentés, il ne désigne toutefois que quelques-unes d'entre-elles. Il emploie communément les noms de *père*, *mère*, *fils*, *fille*, *frère*, *sœur*. Les noms, souvent employés d'*époux* et d'*épouse* ont pour doublets moins « nobles » *mari* et *femme* que Racine emploie parfois avec une nuance péjorative plus ou moins marquée.

Mari.

De l'affranchi Pallas nous avons vu le frère,
Des fers de Claudius Félix encor flétri
De deux reines, Seigneur, devenir le *mari.*

Bér., 404-406.

(Il s'agit ici d'un homme de basse condition).

Femme.

(C'est Jocaste qui parle) :

Depuis le jour infâme
Où de mon propre fils je me trouvai la *femme.*

Théb., 599-600.

(Toutefois le mot *femme* s'emploie comme simple synonyme d'*épouse*, sans exprimer aucune nuance de sens :

Voyez de Darius et la *femme* et la mère.

Alex., 785.

(Achille, à Agamemnon) :

Vous seul nous arrachant à de nouvelles flammes
Nous avez fait quitter nos enfants et nos *femmes.*

Iph., 309-310.

Le mot *moitié*, autre synonyme d'*épouse*, mais d'un degré encore plus bas, n'est employé qu'une seule fois par Racine dans une intention évidente de dénigrement.

(Clytemnestre, à Agamemnon) :

Laissez à Ménélas racheter d'un tel prix
Sa coupable *moitié* dont il est trop épris.

Iph., 1271-1272.

Les autres noms de parenté sont manifestement évités par Racine, et presque toujours remplacés par des allusions ou par des périphrases, comme s'il existait un « *tabou* » interdisant au poète l'emploi des mots qui évoquent la famille sous son aspect bourgeois.

Une servante bornée peut bien s'écrier, dans une scène de comédie :

Qui parle d'offenser *grand'père* ni *grand'mère?*

Mais ce sont des mots que ne prononcent point les personnages de Racine. L'absence du mot *grand'père* n'exige aucun commentaire,

parce que Racine n'a pas présenté de grand'père sur la scène. Mais, dans *Athalie*, le rôle principal est tenu par une grand'mère (et par quelle grand'mère !). Or, à chaque fois que Racine aurait besoin d'employer le mot *grand'mère*, il le remplace systématiquement par le mot *mère*.

(Joad à Joas) :

> ... D'une *mère* en fureur Dieu trompant le dessein
> Quand déjà son poignard étoit dans votre sein,
> Vous choisit, vous sauva du milieu du carnage.
>
> *Athal.*, 1294-1297.

Athalie elle-même introduit ainsi la malédiction qu'elle lance sur son petit-fils Joas :

> Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa *mère*.
>
> *Athal.*, 1783.

Peut-être conviendrait-il de remarquer ici que lorsque Racine, s'exprimant en son propre nom dans sa correspondance familiale, parle de sa « mère », il s'agit en réalité de sa grand'mère Marie des Moulins, veuve de Jean Racine, grand'père du poète, et religieuse à Port-Royal, qu'il chérissait tendrement (Cf. Lettre à Marie Racine, du 4 mars 1660 : « Ma *mère* se recommande à vous », éd. *Grands Ecrivains*, VI, p. 386) ; à la même, 1661 : « Ma *mère* s'est trouvée mal, et ne se porte pas encore fort bien » (*Gr. Ecr.*, VI, p. 421) ; à la même, 13 août 1663 : « Tout affligé que je suis, je crois être obligé de vous mander la perte que vous avez faite avec moi de notre bonne *mère* » (*Gr. Ecr.*, VI, p. 512). Ainsi, dans *Athalie*, la substitution de *mère* à *grand'mère* est à la fois une conséquence du « *tabou des parentés* » et comme le souvenir de la délicate habitude d'enfance d'un orphelin. De même que *grand'mère* est remplacé par *mère*, *petit-fils* est remplacé par *fils*. Joad, présentant à Athalie son petit-fils Joas, lui dit :

> Voilà ton roi, ton *fils*, le fils d'Okosias.
>
> *Ath.*, 1721.

Les mots *oncle* et *tante* ne sont jamais employés dans les vers tragiques de Racine. Pourtant Mardochée est l'oncle d'Esther, Josabet la tante de Joas, et ce titre leur est donné dans la liste des personnages établie par le poète. Mais afin d'éviter un mot d'aspect « bourgeois », Esther appelle Mardochée « *Mon père* » (*Esth.*, 156) ; et pour révéler à Assuérus que Mardochée est son oncle, elle lui dit : « *Mon père étoit son frère* » (*Ib.*, 1122). Enfin, Joas qui vient d'apprendre sa véritable origine, appelle sa tante Josabet : « Mon unique *mère* » (*Athal.*, 1413).

Neveu et *nièce* dans le sens de fils et de fille du frère ou de la sœur ne sont que très rarement employés (quatre fois dans les onze tragédies).

(Créon, d'Etéocle et de Polynice) :

> Des princes mes *neveux* j'entretiens la fureur.
>
> *Théb.*, 849.

(Hippolyte, d'Aricie) :

> Il (Thésée) défend de donner des *neveux* à ses frères.
> *Ph.*, 106.

(Manière alambiquée de dire : « il défend qu'elle se marie, par haine des Pallantides »).

(Agrippine, de l'empereur Claude, son oncle) :

> (Claude) Prit insensiblement dans les yeux de sa *nièce*.
> L'amour où je voulois amener sa tendresse.
> *Brit.*, 1131-1132.

Le mot *nièce* est encore employé dans le sens de fille du frère, au vers 169 de *Bajazet.*

Partout ailleurs, Racine a recours à une périphrase qui non seulement lui permet de respecter le « *tabou des parentés bourgeoises* », mais offre aussi l'avantage d'une plus grande précision généalogique.

(Agrippine, de Claude) :

> Il n'osoit épouser *la fille de son frère.*
> *Brit.*, 1135.

(Esther, de Mardochée) :

> ... Mais lui, voyant en moi *la fille de son frère...*
> *Esth.*, 47.

(Josabet, de Joas) :

> Et c'est sur tous ces rois sa justice sévère
> Que je crains pour *le fils de mon malheureux frère.*
> *Athal.*, 235-236.

Le plus souvent, le mot *neveux* au pluriel est réservé aux descendants en général, comme le latin *nepotes*. Une seule fois le mot *nièce* est employé dans le sens de descendante : « *La nièce d'Auguste* », dit Burrhus (*Brit.*, 244), pour désigner Junie. En fait, Auguste était le trisaïeul de Junie.

Plus la parenté est éloignée, plus Racine se refuse de la nommer. Pour dire qu'Atalide est la cousine d'Amurat, de Bajazet et d'Ibrahim, Acomat emploie une périphrase dans le style des énigmes généalogiques.

> *Du père d'Amurat Atalide est la nièce.*
> *Baj.*, 169.

Le lecteur, et surtout l'auditeur, risquent fort de ne pas comprendre cette élégante devinette.

Oreste est fils d'Agamemnon, et Hermione fille de Ménélas. Comme Agamemnon et Ménélas sont frères, Oreste et Hermione sont cousins. Pyrrhus, autorisant Oreste à rendre visite à sa cousine Hermione, fait allusion à leur parenté dans les termes les moins précis qu'on puisse imaginer :

> Vous pouvez cependant voir la fille d'Hélène :
> Du sang qui vous unit je sais l'étroite chaîne.
> *Andr.*, 245-246.

Mais ce sont surtout les noms de parentés acquises par le mariage, auxquelles la tradition populaire attache souvent une signification dénigrante, que Racine exclut absolument de son vocabulaire. Il rejette le nom de *belle-mère*, et quand il est obligé d'indiquer cette parenté, il le remplace par le mot *marâtre*.

(Phèdre, à Œnone, d'Hippolyte) :

Pour bannir l'ennemi dont j'étois idolâtre,
J'affectai les chagrins d'une injuste *marâtre*.

Ph., 293-294.

(Joad, à Josabet, d'Athalie) :

Jusque sur notre autel votre injuste *marâtre*
Veut offrir à Baal un encens idolâtre.

Athal., 171-172.

(On remarquera, à propos de ce dernier vers, que les rapports de parenté sont si discrètement indiqués dans *Athalie* que lecteurs ou auditeurs ne s'avisent pas toujours que Joad et Josabet sont le beau-fils et la belle-fille de la vieille reine).

Le mot *beau-père* est moins discrédité par la tradition populaire que le mot *belle-mère*. Pourtant, la seule tragédie où le mot soit employé est la *Thébaïde*.

(Créon, de Polynice) :

... J'ai su depuis peu que le Roi son *beau-père*,
Préférant à la guerre un solide repos,
Se réserve Mycène et le fait roi d'Argos.

Théb., 796-798.

POLYNICE.

Je veux devoir le sceptre à qui je dois le jour.

JOCASTE.

Qu'on le tienne, mon fils, d'un *beau-père* ou d'un père,
La main de tous les deux vous sera toujours chère.

Ib., 1108-1110.

Dans sa première tragédie, Racine s'est montré moins scrupuleux que dans les suivantes. Sans doute se croyait-il alors autorisé par l'exemple de Corneille :

Est-ce ainsi que d'un gendre un *beau-père* est l'appui ?

Polyeucte, 911.

Le destin se déclare et nous venons d'entendre
Ce qu'il a résolu du *beau-père* et du gendre.

Pompée, 1-2.

Mais, après la *Thébaïde*, Racine évite systématiquement d'employer le mot *beau-père* dans les tragédies où il serait nécessaire, comme par exemple dans *Mithridate* où le Parthe désire donner pour mari à sa fille un fils du Roi de Pont, et dans *Iphigénie* où Agamemnon aspire à l'honneur d'être le gendre d'Achille.

Le mot *gendre* doit sans doute à sa brièveté le privilège d'avoir été

employé fréquemment par Racine (Cf. *Théb.*, 103 ; *Andr.*, 586 ; *Brit.*, 1140 ; *Mithr.*, 891 ; *Iph.*, 834). Mais le mot *bru* a été impitoyablement exclu. La différence de traitement entre les mots *gendre* et *bru* s'explique par le fait bien connu que les noms de femmes se discréditent plus facilement que les noms d'hommes qui leur correspondent (Cf. par exemple *garce* et *fille*, en face de *gars* et *fils*).

Les mots *beau-fils* et *belle-fille*, *beau-frère* et *belle-sœur* ne se rencontrent jamais chez Racine. Des périphrases y suppléent. Hippolyte, beau-fils de Phèdre, pour excuser la Reine de la haine qu'il croit qu'elle éprouve contre lui, s'exprime ainsi :

> Des droits de ses enfants une mère jalouse
> Pardonne rarement *au fils d'une autre épouse.*
>
> *Ph.*, 609-610.

Le grand-prêtre Joad est le *beau-frère* du feu roi Okosias. Abner veut lui rappeler que cette alliance est une des causes de l'inimitié d'Athalie. Mais, pour ne pas employer le mot *beau-frère*, Racine ne présente pas cette parenté par rapport à Josabet :

> Si du grand prêtre Aaron Joad est successeur,
> De votre roi dernier Josabet est la sœur.
>
> *Athal.*, 33-34.

Enfin, et c'est par respect du même « *tabou des parentés bourgeoises* » qu'Agrippine dit à son fils Néron :

> Aujourd'hui je promets Junie à votre frère.
>
> *Brit.*, 1211.

Britannicus n'est pas le frère de Néron ; c'est son demi-frère. Mais le mot demi-frère semble trop peu relevé au poète qui préfère être inexact plutôt que bourgeois.

Cette répugnance à suggérer par l'emploi de certains mots les rapports de parenté éloignée, ou seulement légale, qui unissent les personnages de la tragédie est particulière à Racine. On ne le remarque chez aucun des auteurs tragiques antérieurs à lui.

Le grand Corneille, par exemple, a écrit dans *Horace*, à propos du combat des Romains et des Albins :

> Chacun, jetant les yeux dans un rang ennemi,
> Reconnaît un *beau-frère*, un *cousin*, un ami.
>
> Corneille, *Horace*, 317-318.
>
> Le choix d'Albe et de Rome ôte toute douceur
> Aux noms jadis si doux de *beau-frère* et de sœur.
>
> *Ib.*, 565-566.

Même, dans Nicomède, il n'a pas hésité à employer un nom que Racine devait juger particulièrement déshonorant pour la langue tragique.

> Il n'a fait qu'obéir à la haine ordinaire
> Qu'imprime à ses pareils le nom de *belle-mère*.
>
> Corneille, *Nicomède*, 1171-1172.

Ces quelques exemples aideront sans doute à comprendre la nature de l'appauvrissement que l'esthétique racinienne a su imposer au vocabulaire de la tragédie.

II. — *LE MONDE EXTÉRIEUR*

i) Les animaux.

Les animaux désignés par leurs noms dans les tragédies de Racine sont peu nombreux.

Si l'on exclut l'*aigle*[1], qui est un étendard, et le *bélier*[2] qui est une machine de guerre, le lexique de Racine nous fournit seulement dix-sept noms d'animaux :

agneau, bouc, cheval, chien, dragon, génisse, léopard, lion, loup, oiseau, ours, reptile, serpent, taureau, tigre, vautour, vers.

Encore est-il que sur ces dix-sept noms, dix ne sont employés que dans *Esther* ou dans *Athalie :*

agneau (*Esth.*, 306, ch., 724 ch.) ; *bouc* (*Athal.*, 88) ; *chien* (*Athal.*, 117, 506, 1038) ; *génisse* (*Athal.*, 88) ; *léopard* (*Esth.*, 324 ch.) ; *loup* (*Esth.*, 306 ch., *Athal.*, 642) ; *oiseau* (*Athal.*, 647) ; *reptile* (*Esth.*, 86) ; *vautour* (*Esth.*, 179, 324 ch.) ; *vers* (*Athal.*, 933).

Les animaux, exclus par Racine de la tragédie profane, se réfugient dans la tragédie sacrée, comme dans une arche de Noë trop étroite où il n'y aurait de place que pour quelques privilégiés. Mais, en règle générale, Racine évite systématiquement de nommer les animaux.

Le nom même d'animal ne lui semble pas fait pour la tragédie. S'il a besoin de l'employer, il a recours à une périphrase.

Mon oisive jeunesse, dit Hippolyte,

> *Sur de vils ennemis* a montré son adresse
>
> *Ph.*, 394.

Quant aux noms plus précis, Racine évite de les employer, soit en les remplaçant par une périphrase, soit même en allant jusqu'à transformer certaines données historiques dans la seule intention de n'avoir pas à se servir d'un mot « *tabou* ».

Premier exemple.

Quand Racine compose *Britannicus*, il est nourri de Tacite et de Suétone. Dans certaines scènes, on retrouve presque à chaque vers une réminiscence, un souvenir, voire une libre traduction de ces deux historiens. Dans l'évocation de *la fameuse Locuste*, Racine suit de fort près le texte de Suétone. Or, tandis que, selon l'historien, l'empoison-

---

1. Vous avez vu cent fois nos soldats en courroux.
Porter en murmurant leurs *aigles* devant vous.
Brit., 1245-1246.

2. Le *bélier* impuissant les menaçoit en vain.
Bér., 109.

neuse essaya le poison destiné à Britannicus sur un *chevreau*, puis sur un *marcassin* (Suétone, *Néron*, XXXIII), Racine préfère que l'essai soit fait sur un *esclave* : « *Elle a fait expirer un esclave à mes yeux* », dit Narcisse (*Brit.*, 1394).

Ferdinand Brunot commente ce vers en ces termes :

... Un esclave..., mot noble et général, s'est substitué aux noms trop bas de *chevreau* et de *marcassin*.

Racine pense en effet que la cruauté de Locuste blessera moins l'esprit du lecteur qu'un mot bas ne blesserait son oreille.

Deuxième exemple.

Dans *Phèdre*, Racine évite de nommer les chiens qui ont dévoré Pirithoüs. Pour les désigner, Thésée use d'une périphrase, d'ailleurs évocatrice et belle :

> J'ai vu Pirithoüs, triste objet de mes larmes,
> Livré par ce barbare *à des monstres cruels*
> Qu'il nourrissoit du sang des malheureux mortels.
>
> *Ph.*, 962-964.

Troisième exemple.

Dans *Esther*, Aman rappelle au sujet des Juifs :

> Qu'ils firent d'Amalec un indigne carnage,
> Que *jusqu'aux vils troupeaux* tout éprouva leur rage.
>
> *Esth.*, 486.

L'idée d'une vengeance exercée sur les animaux est empruntée à la Bible ; mais, là encore, Racine a volontairement rendu vague ce qui était clairement désigné. Ces *vils troupeaux* s'appellent, dans l'Ecriture, des *bœufs*, des *brebis*, des *chameaux* et des *ânes*.

Interfice a viro usque ad mulierem, et parvulum atque lactentem, bovem et ovem, camelum et asinum (*Rois*, I, x, 3).

Quatrième exemple.

« *Aux petits des oiseaux il donne leur pâture* », dit Joas (*Athal.*, 647). Mais les *Psaumes* sont bien plus précis, qui appellent ces oiseaux des *corbeaux*. Dieu est celui « *qui dat* JUMENTIS *escamillorum et pullis* CORVORUM *invocantibus eum.* » (*Psaumes*, 146, 9).

Aucune raison métrique n'empêchait Racine d'écrire : Aux petits des *corbeaux* il donne leur pâture.

Pour le sens, *corbeaux* était préférable à *oiseaux*, car la miséricorde de Dieu est d'autant plus touchante qu'elle s'exerce sur des créatures à l'égard desquelles l'homme n'éprouve que répulsion ou dégoût. Mais, bien qu'il pût s'autoriser d'un précédent biblique, Racine a préféré le mot vague au mot précis ou, pour parler nous-même plus précisément, le nom du genre au nom de l'espèce.

*
* *

Après avoir montré par les exemples précédents que les noms d'animaux étaient le plus souvent frappés par la « *loi du tabou* », il nous reste à déterminer les raisons qui peuvent autoriser Racine à lever ce tabou en faveur de certains d'entre eux.

Nous avons déjà noté (Cf. p. 74) que sur les dix-sept noms d'animaux employés par Racine, dix ne se rencontrent que dans *Esther* ou dans *Athalie* ; d'où cette première loi :

Tout se passe comme si Racine considérait que le tabou pouvait être levé à chaque fois que le poète peut s'autoriser d'un précédent biblique ou, en d'autres termes, comme si la caution des Livres Sacrés l'affranchissait des contraintes et des exclusives d'une esthétique de l'indigence.

C'est Dieu lui-même qui s'écrie par la bouche de Joad :

Ai-je besoin du sang des *boucs* et des *génisses* ?
Athal., 88.

Le passage dont nous extrayons ce vers est plus qu'une adaptation, c'est presque une traduction.

La comparaison du texte de Racine avec ses sources bibliques est instructive et... amusante.

Numquid manducabo carnes TAURORUM *aut sanguinem* HIRCORUM *potabo?* (*Ps*, 43, 13).

Quo mihi multitudinem victimarum vestrarum, dicit Dominus ? Plenus sum. Holocausta ARIETUM, *et adipem* PINGUIUM, *et sanguinem* VITULORUM *et* AGNORUM *et* HIRCORUM *nobui...* Discite benefacere ; quaerite judicium, subvenite oppresso, judicate pupillo, defendite viduam. Et venite...
Isaïe, I, 11, 17, 18.

Le poète n'hésite pas à écrire le nom des *boucs*, mais réduit volontairement le nombre des animaux nommés par le Psalmiste et par le Prophète, et sa délicatesse métamorphose en *génisses* les *taureaux* du Livre Saint.

C'est encore d'un précédent biblique que s'autorise Racine, dans *Athalie*, pour nommer les chiens par leur nom, alors que, dans *Phèdre*, il les désignait par une périphrase.

A ce propos, Marty-Laveaux écrit dans la Préface de son *Lexique* de Racine (*Gr. Ecr.*, Racine, tome VIII, p. VIII : « ... *Il n'y aurait même pas lieu de le remarquer* (l'emploi des mots *bouc*, *chien*, *cheval*), *si des commentateurs ne s'en étonnaient comme d'une hardiesse et ne saisissaient avec empressement cette occasion de louer l'habileté singulière du poète. Suivant eux, le mot* CHIENS *n'a passé dans le songe d'Athalie qu'à la faveur de l'épithète* DÉVORANTS [1] ; *mais tandis qu'ils s'extasient sur l'art de Racine, ils ne remarquent pas assez que ce mot se retrouve dans la même pièce* (vers 117) *sans aucune épithète* [2]. »

1. ... Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
Que des *chiens* DÉVORANTS se disputaient entre eux.
Athal., 505-506.

2. ... Dans son sang inhumain les *chiens* désaltérés.
Athal., 117.

Marty-Laveaux a raison de montrer que Racine n'hésite pas à employer le mot *chiens*, même sans une épithète qui en estompe le caractère réaliste ; mais, en reprochant à certains commentateurs une omission importante, il omet lui-même un autre exemple, tout à fait intéressant, de l'emploi par Racine du mot *chiens* sans épithète.

Joad, à Mathan :

> Les *chiens*, à qui son bras *(de Dieu)* a livré Jézabel,
> Attendant que sur toi sa fureur se déploie,
> Déjà sont à ta porte et demandent leur proie.
>
> *Athal.*, 1038-1040.

Une simple confrontation des vers de Racine contenant des noms d'animaux nous permet de dégager une deuxième loi.

Sont désignés nommément par Racine les animaux auxquels la tradition littéraire ou populaire attache un caractère symbolique.

L'emploi figuré de tels noms d'animaux, en les vidant de leur substance concrète, les « sublimise » en quelque manière et autorise par là le poète à les utiliser également au sens propre.

Le nom du *lion* s'emploie volontiers dans la tragédie, parce qu'il se prend traditionnellement comme symbole de la personne royale dans la mesure où elle inspire une crainte respectueuse.

> Accompagne mes pas
> Devant ce fier *lion* que je ne connais pas,
>
> *Esth.*, 287-288.

demande Esther à Dieu avant de se rendre auprès d'Assuérus dont elle redoute le courroux.

Plus tard, quand le « *lion-Assuérus* » vient d'accueillir Esther avec une douceur inattendue, une des Israëlites du Chœur chante ainsi la métamorphose :

> Le *lion* rugissant est un *agneau* paisible.
>
> *Esth.*, 224, ch.

Le mot *agneau*, symbole d'innocence, sert ailleurs à désigner le peuple juif dont les persécuteurs sont des *loups*.

> Faibles *agneaux* livrés à des *loups* furieux,
> Nos soupirs sont nos seules armes.
>
> *Esth.*, 306-307, ch.

Selon Paul Mesnard, l'image est biblique, et il faut en chercher la source dans *Jérémie* (V, 6) et dans *Ezechiel* (XXII, 27).

Sans contester ces sources bibliques, il nous semble probable que le symbole évangélique de l'*agnus Dei* était présent à l'esprit de Racine et qu'en outre l'opposition du loup et de l'agneau lui a été suggérée par la fable, alors récente, de La Fontaine.

Le *tigre*, animal cruel et indomptable, symbolise tantôt la férocité de certains êtres, tantôt leur inaptitude à se soumettre au joug.

Le cruel Aman va se présenter devant Esther. Sous l'empire de la crainte, l'une des plus jeunes Israëlites s'écrie :

Je ne sais si ce *tigre* a reconnu sa proie.
Esth., 942, ch.

Phèdre n'a pas su apprivoiser le farouche Hippolyte. Elle apprend qu'il supporte et même réclame les fers d'Aricie. Cette révélation lui arrache ce cri de désespoir :

Ce *tigre*, que jamais je n'abordois sans crainte,
Soumis, apprivoisé, reconnoît un vainqueur.
Ph., 1222-1223.

Le *serpent*, depuis la Genèse, symbolise traditionnellement ruse, trahison, ingratitude.

« Craignez, dit Oreste à Pyrrhus auquel il réclame le jeune Astyanax,

... que dans votre sein ce *serpent* élevé
Ne vous punisse un jour de l'avoir conservé. »
Andr., 167-168.

Et quand, au cinquième acte d'*Iphigénie*, Aegine apprend à Clytemnestre la trahison d'Eriphile : « Savez-vous, demande-t-elle à sa maîtresse,

Savez-vous quel *serpent* inhumain
Iphigénie avait retiré dans son sein ?
Iphig., 1675-1676.

Conformément à la règle énoncée ci-dessus (Cf. p. 77), Racine n'hésite pas à employer au sens propre les noms d'animaux tels que *lion*, *loup*, *tigre*, *serpent*[1] qui, à la faveur de leur emploi métaphorique, ont acquis un véritable droit de cité dans son vocabulaire.

Nous rangeons dans la même catégorie les noms d'animaux qui, pour ne pas être employés métaphoriquement, n'en ont pas moins une valeur symbolique, comme l'*ours* qui symbolise la cruauté aveugle, et les *vers* qui symbolisent la lente destruction de toutes choses.

Lion. Ours.

Achille, dit Eriphile, s'endurcit dès l'enfance et, selon la tradition,

Suça même le sang des *lions* et des *ours*.
Iphig., 1100.

Josabet, comparant les périls de l'exode à ceux que Joas encourt dans le temple du fait d'Athalie et de Mathan :

Je craindrai moins pour lui les *lions* et les *ours*, avoue-t-elle à Joad (*Athal.*, 1065).

1. Racine n'a pas employé dans ses tragédies le mot *agneau* au sens propre ; mais nous pouvons dire avec certitude que c'est parce qu'il n'en a pas eu l'occasion et que, le cas échéant, il n'aurait pas plus hésité à l'employer que lion, loup, tigre ou serpent.

Joas, un peu plus loin, se nomme lui-même :

Un malheureux enfant aux *ours* abandonné.
Athal., 1255.

Le mot *ours* n'est employé nulle part ailleurs dans les tragédies de Racine. Or, dans les trois vers cités, le mot est employé au pluriel (ce qui est une manière d'en accentuer la valeur symbolique), et, dans les deux premiers exemples, il forme une locution ou, comme disaient les grammairiens du temps, une « *phrase* » avec le mot *lion.* « *Les lions et les ours* » est une expression qui désigne les animaux sauvages en général.

Ainsi, même pris dans leur sens propre, de tels mots gardent une valeur figurée et symbolique.

Loup.

Athalie.

Où dit-on que le sort vous a fait rencontrer ?

Joas.

Parmi les *loups* cruels prêts à me dévorer.
Athal., 641-642.

Tigre.

Tout doit servir de proie aux *tigres*, aux *vautours.*
Esth., 179.

Grand Dieu ! tes saints sont la pâture
Des *tigres* et des *léopards.*
Ibid., 323-324 ch.

Dans ces deux exemples, le nom des *tigres* forme couple avec celui d'un autre animal dont le nom symbolise la rapacité destructrice. *Vautours* et *léopards* sont donc des noms de symboles plutôt que des noms d'êtres réels.

Nous retrouvons les *vautours*, au vers 464 d'*Esther :*

La nation entière est promise aux vautours.

Quant aux *léopards*, ils ne sont pas nommés ailleurs qu'au vers cité. Le mot n'appartient pas au vocabulaire ordinaire de Racine puisqu'il n'est employé :

1° qu'*une seule fois ;*
2° dans un *couple à valeur symbolique ;*
3° dans une *tragédie biblique ;*
4° dans un *chœur.*

Ce quatrième point est essentiel, et suffirait seul à expliquer la levée du « *tabou* ». Le vocabulaire des chœurs n'est pas celui de la tragédie, mais celui, à la fois plus riche et plus libre, de la poésie lyrique.

Serpent.

Dieux ! quels affreux regards elle jette sur moi ?
Quels démons, quels *serpents* traîne-t-elle après soi ?

Hé bien ! filles d'Enfer, vos mains sont-elles prêtes ?
Pour qui sont ces *serpents* qui sifflent sur vos têtes ?
Andr., 1635-1638.

Bien que le mot *serpent* soit pris ici au sens propre, il ne s'agit pourtant pas de serpents réels. Dans l'unique exemple que nous offrent les tragédies de Racine du mot *serpent* désignant un animal et non un homme, les serpents désignés ne sont pas des animaux réels, mais les images évanescentes qui hantent l'esprit d'un fou.

Dans *Esther*, où pourtant le « *tabou des animaux* » est souvent levé par la grâce d'un précédent biblique, Racine évite l'emploi du mot *serpent* et y substitue *reptile*, qui est d'un degré de généralité plus élevé.

Sion, repaire affreux de *reptiles* impurs.
Esth., 86.

Vers.

Mathan, qui ne pêche pas par excès de dévotion, voit seulement en son nouveau dieu un « *fragile bois* » que

Les *vers* sur son autel consument tous les jours.
Athal., 922.

Ces vers sont le symbole de la destruction progressive des choses matérielles. Ils ne rongent pas, ils consument. Ils évoquent une idée, mais n'inspirent ni horreur ni dégoût. Et, bien qu'un même mot les désigne, ce ne sont pas les mêmes que ceux dont Villon fait mention dans la célèbre *Ballade des Pendus*.

* * *

La troisième loi concernant la levée du tabou des animaux n'est qu'un corollaire de la précédente.

Racine se croit autorisé à désigner nommément les animaux familiers dans la mesure où ils sont employés à un usage qui ne l'est pas.

Les *chiens* ne sont pas d'honnêtes gardiens, mais d'horribles nécrophages (Cf. les vers d'*Athalie* déjà cités, p. 76).

Les *chevaux* sont destinés non au labour, mais à la course, à la parade, ou à piétiner les cadavres des morts.

Pour désigner le cheval, Racine dispose de deux mots : *cheval* et *coursier*. Il n'est pas sans intérêt de remarquer l'usage et le choix qu'il fait de ces deux mots.

1º Il n'y a ni cheval ni coursier dans les neuf premières tragédies, de la *Thébaïde* à *Iphigénie*.

2e Dans *Phèdre*, Racine hésite entre *cheval :*

Sa main sur ses *chevaux* laissoit flotter les rênes.
Ph., 1502.

(Le monstre)

Vient au pied des *chevaux* tomber en mugissant.
Ibid., 1532.

Traîné par les *chevaux* que sa main a nourris.
Ibid., 1548.

et *coursier :*

Les superbes *coursiers* qu'on voyait autrefois...
Ibid., 1503.

Des *coursiers* attentifs le crin s'est hérissé
Ibid., 1512.

(Hippolyte)

Arrête les *coursiers*, saisit ses javelots.
Ibid., 1528.

3° Dans *Esther*, la pompe d'Assuérus (ou la vanité d'Aman) n'admet que le *coursier :*

Sur un de vos *coursiers* pompeusement orné.
Esth., 603.

(Qu'un Seigneur)
Par la bride guidât son superbe *coursier.*
Ibid., 608.

4° Mais dans *Athalie*, le réalisme biblique exige le mot *cheval*, comme il exigeait le mot *chien.*

Sous le pied des *coursiers* cette reine foulée,

serait un vers presque ridicule, tandis que :

Sous le pied des *chevaux* cette reine foulée,
Ath., 116.

est un vers plein de noblesse.

Le nom du *taureau* que Racine a évité d'employer dans un contexte qui l'eût mis en rapport avec celui du *bouc* (Cf. p. 76, Commentaire d'*Athalie*, 88), a été employé sans hésitation dans un contexte qui le dépouille de tout caractère familier.

Indomptable *taureau*, dragon impétueux,
Ph., 1514.

tel est le monstre qui s'élance sur Hippolyte. Car si Racine se refuse à écrire le nom du taureau qui engendre le veau, il se plaît à nommer le taureau qui ressemble à un dragon.

j) — Les végétaux.

Le nombre des végétaux — arbres, fleurs ou fruits — nommés par Racine dans ses tragédies est encore plus restreint que celui des animaux. C'est que, d'une part, les héros de Racine ne sont pas des personnages de plein air. Ils promènent leurs sentiments et leurs passions dans des chambres, dans des appartements, dans des cabinets superbes et solitaires, et non dans des lieux découverts où ils pourraient s'asseoir à l'ombre des arbres, cueillir des fleurs ou déguster des fruits. Comme, d'autre part, les noms des végétaux ne se prennent

qu'exceptionnellement au sens figuré et métaphorique [1], Racine ne rencontre à peu près jamais l'occasion de nommer les arbres, les fleurs ou les fruits.

Quand pourtant cette occasion exceptionnelle se présente, Racine fait son possible non pour la saisir mais pour l'éviter. Les sources lui fournissent-elles un mot précis, il y substitue volontairement un mot vague.

Premier exemple.

Dans l'*Hippolyte* d'Euripide, Phèdre exprime ainsi son désir d'évasion :

Αιαῖ·
Πῶς ἄν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνῖδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσαίμην,
ὑπό τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτῃ
λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμην.

EURIPIDE *Hippolyte*, 207-211.

« Hélas ! Hélas ! comment pourrais-je puiser une boisson aux eaux pures d'une source fraîche ? et comment, couchée sous les *peupliers* et dans une prairie ombreuse, pourrais-je me reposer ? »

Chez Racine, qui suit de fort près son modèle grec, Phèdre exprime la même idée, en des termes équivalents, mais bien moins précis :

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des *forêts !*

Ph., 176.

Racine a volontairement remplacé les nets peupliers du poète grec par de vagues et mystérieuses forêts !

Nous ne nous plaindrons pas de cette substitution. Car c'est sans doute au « *tabou des végétaux* » que nous devons un des plus beaux vers de la poésie française. Les *forêts* de Racine sont, pour notre rêve, un asile plus propice que les *peupliers* d'Euripide. Ce que le vers du poète français perd en précision, est largement compensé par ce qu'il gagne en mystère.

Deuxième exemple.

Dans l'Ancien Testament (I *Rois*, XXI, 1-16), Achab et Jézabel usurpent criminellement la *vigne* de Naboth auprès de laquelle ils périront plus tard par un juste châtiment.

Cette vigne est nommée un grand nombre de fois dans le texte sacré. Et ni Racine ni ses auditeurs ne connaissent cet épisode de l'Histoire Sainte sous un autre titre que celui de « *La Vigne de Naboth.* »

Mais quand Joad rappelle à Abner cet épisode connu, Racine ne

---

1. La langue familière de notre temps emprunte bien au vocabulaire des végétaux des expressions figurées, dont l'origine se fonde sur des analogies souvent peu claires : un « *fruit sec* », une « *poire* », une « *vieille noix* ». Mais il est inutile d'insister sur le fait que ces expressions, d'ailleurs inconnues du temps de Racine, n'appartiennent en aucune manière à la langue de la tragédie.

peut se résoudre à employer le mot *vigne*, et y substitue deux fois le mot *champ* :

> L'impie Achab détruit, et de son sang trempé
> Le *champ* que par le meurtre il avoit usurpé ;
> Près de ce *champ* fatal Jézabel immolée...
>
> *Ath.*, 113-115.

Malgré le précédent biblique, le mot vague a ici encore suppléé le mot précis.

*
* *

En dépit de ce dernier exemple, la cause unique qui puisse affranchir Racine du « *tabou des végétaux* » est l'autorité d'un précédent biblique.

Cette autorité n'est pas suffisante, comme l'exemple de la vigne de Naboth l'a montré ; mais elle est nécessaire et c'est elle qui explique l'emploi, dans *Esther* ou dans *Athalie*, des mots *cèdre*, *roseau*, *lis*, *herbe*, *paille*, qu'on ne trouve dans aucune autre tragédie de Racine.

Le cèdre.

Le cèdre est nommé deux fois dans le dernier chœur d'Esther, et une fois dans la prophétie de Joad.

Une jeune Israëlite chante :

> J'ai vu l'impie adoré sur la terre.
> Pareil au *cèdre*, il cachoit dans les cieux
> Son front audacieux.
>
> *Esth.*, 1208-1210 ch.

Ces vers sont une véritable traduction du Psalmiste :

Vidi impium superexaltatum, et elevatum sicut CEDROS *Libani. Et transivi, et ecce non erat*; *et quaesivi eum, et non inventus est locus ejus.* (*Psaumes* XXVI, 35-36.)

Il y a donc au moins quatre raisons qui justifient ici la levée du tabou des végétaux :

1º le précédent biblique ;

2º la liberté relative de la langue des chœurs ;

3º le fait que le cèdre est un arbre peu commun dans nos régions ;

4º le fait, enfin, que l'arbre est considéré ici non pas en lui-même, mais comme terme d'une comparaison dans laquelle il prend une valeur symbolique.

De ces quatre raisons, les trois premières justifient l'emploi du mot *cèdre* dans le même chœur d'*Esther* :

> Liban, dépouille-toi de tes *cèdres* antiques.
>
> *Esther*, 1259, ch.

... et dans la prophétie de Joad :

> Temple, renverse-toi. *Cèdres*, jetez des flammes.
>
> *Athal.*, 1152.

Dans ce dernier exemple, le vocabulaire de la prophétie peut être assimilé à celui des chœurs. C'est Dieu lui-même qui parle par la bouche de Joad. Racine peut, en cette occasion exceptionnelle, rejeter les exclusives de son langage tragique avec autant de liberté que dans les hymnes des chœurs.

Le roseau et le lis.

Dans *Esther*, Aman qu'irrite l'audace impudente de Mardochée demande à son ami Hydaspe :

> Sur quel *roseau* fragile a-t-il mis son appui ?
> *Esth.*, 444.

Et dans Athalie, une jeune fille du chœur qu'émerveille la pureté du jeune Eliacin fait son éloge en ces vers gracieux :

> Tel un secret vallon
> Sur le bord d'une onde pure
> Croît à l'abri de l'aquilon
> Un jeune *lis*, l'amour de la nature.
> *Ath.*, 778-781, ch.

Dans ces deux derniers exemples, le nom de l'arbuste est pris au sens figuré, et celui de la fleur comme terme de comparaison.

Le *roseau* symbolise la faiblesse. Cf. La Fontaine, *Le Chêne et le Roseau*, et surtout Pascal : *L'homme n'est qu'un* ROSEAU, *le plus faible de la nature, mais c'est un* ROSEAU *pensant* (*Pensées et opuscules*, éd. Brunschwig, VI, 347). Quant au *lis*, son nom est doublement symbolique par la tradition littéraire qui lui attache un caractère de pureté, et par la science héraldique qui y ajoute une signification royale, parfaitement adéquate au personnage de Joas.

L'herbe et la paille.

> Voudront-ils que leur temple enseveli sous l'*herbe*...
> *Athal.*, 903.

demande à Mathan son confident Nabal qui hésite à croire que les Juifs refuseront de livrer le jeune Eliacin. Et la triste Esther se lamente au milieu de sa gloire parce que

> ... de Jérusalem l'*herbe* cache les murs.
> *Esth.*, 85.

Dans ces deux exemples, Racine nomme une herbe non point réelle et présente, mais lointaine dans *Esther*, hypothétique dans *Athalie*.

A la fin du premier acte d'*Esther*, une Israëlite demande à Dieu son secours contre les méchants :

> Qu'ils soient comme la poudre et la *paille* légère
> Que le vent chasse devant lui.
> *Esth.*, 367-368, ch.

Racine adapte et traduit ici deux versets, l'un de Jérémie et l'autre d'Esaïe :

Et disseminabo eos quasi STIPULAM, *quae vento raptatur in deserto* (*Jérémie*, XIII, 24.)

Dabit quasi pulverem gladio ejus, sicut stipulam vento raptam arcui ejus (*Isaïe*, XLI, 2.)

Ainsi que dans les modèles bibliques, la *paille* n'est pas nommée par Racine comme un objet présent et visible, mais comme un terme de comparaison. « *Quasi stipulam, sicut stipulam* », disent les Prophètes ; « *comme la paille légère* », dit Racine.

Les fruits.

Le mot *fruit* est employé plusieurs fois dans les tragédies profanes. Et pourtant, il mérite d'être classé parmi les mots en faveur desquels seul un précédent biblique peut permettre à Racine de lever le « *tabou des végétaux* ».

Car il ne s'agit de fruits réels ni lorsque Roxane se demande anxieusement :

> De mon aveugle amour seroient-ce là les fruits ?
>
> *Baj.*, 1071.

ni lorsque Phèdre confie à Œnone en termes pudiquement métaphoriques :

> Soumise à mon époux et cachant mes ennuis,
> De son fatal hymen je cultivois les *fruits*.
>
> *Ph.*, 299-300.

Au contraire, les *fruits* nommés par Abner ont une réalité concrète lorsqu'il évoque le temps heureux où pour célébrer la Pentecôte, se rassemblait au Temple la foule des fidèles.

> De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux *fruits*.
>
> *Ath.*, 10.

Et Josabet aussi nomme un fruit réel (bien qu'employé comme terme de comparaison), lorsqu'elle avoue à Joad que, si le jeune Eliacin doit être indigne de sa race, elle préfère

> Qu'il soit comme le *fruit* en naissant arraché
> Ou qu'un souffle ennemi dans sa fleur a séché.
>
> *Ath.*, 285-286.

* * *

Dans les tragédies profanes, aucun nom de plantes, d'arbres, de fleurs ou de fruits n'est employé, sauf le mot *fleur* lui-même et le mot *laurier*. Avant même d'avoir étudié dans le détail les exemples caractéristiques, la levée du « *tabou des végétaux* » en faveur de ces deux mots s'explique aisément.

Le mot *fleur* est un mot dont l'extension est considérable et qui, à la faveur d'emplois métaphoriques fréquents, a perdu une grande partie de son contenu concret.

Quant au mot *laurier*, il s'emploie presque toujours métaphorique-

ment, et n'évoque guère d'image plus concrète que le mot *gloire*, son synonyme abstrait.

Les fleurs.

Quand Bérénice, s'abandonnant à une flatteuse espérance, imagine que le peuple et le sénat romain permettront son mariage avec Titus, elle évoque en ces termes cet heureux avenir ;

> Il verra le sénat m'apporter ses hommages,
> Et le peuple de *fleurs* couronner ses images.
> *Bér.*, 299-300.

Quand Clytemnestre imagine son retour solitaire après le sacrifice d'Iphigénie, elle s'écrie :

> Je verrai les chemins encor tout parfumés
> Des *fleurs* dont sous ses pas on les avoit semés.
> *Iphig.*, 1307-1308.

Quand Josabet aperçoit les jeunes Israëlites qui se rassemblent dans le Temple, elle prononce ces paroles de regret :

> Ces festons dans vos mains et ces *fleurs* sur vos têtes
> Autrefois convenoient à nos pompeuses fêtes.
> *Athal.*, 303-204.

Enfin, dans un chœur de la même tragédie, une jeune fille chante ainsi la gloire du Tout-Puissant :

> Il donne aux *fleurs* leur aimable peinture,
> Il fait naître et mûrir les fruits.
> *Ath.*, 323-324, ch.

Dans ces quatre exemples, le mot *fleur* est employé au sens propre. Emploi exceptionnel, qui surprend, et qui donne à ces vers, surtout à ceux de Clytemnestre, une étrange grâce.

Peut-être n'est-il pas superflu de remarquer d'abord que ces autres exemples sont tirés de rôles féminins ; — ensuite, que dans l'exemple emprunté à *Iphigénie*, le caractère concret du mot *fleur* est accentué par l'emploi du mot parfumé, exceptionnel lui aussi dans les tragédies de Racine.

La tirade entière de Clytemnestre nous révèle assez lumineusement que notre poète comprenait bien les rapports unissant certains états de conscience à certains décors naturels :

> Un prêtre, environné d'une foule cruelle,
> Portera sur ma fille une main criminelle,
> Déchirera son sein et d'un œil curieux
> Dans son cœur palpitant consultera les Dieux !
> Et moi, qui l'amenai triomphante, adorée,
> Je m'en retournerai seule et désespérée ;
> Je verrai les chemins encor tout parfumés
> Des *fleurs* dont sous ses pas on les avoit semés !
> *Iph.*, 1301-1308.

Ces fleurs, semées sous les pas d'Iphigénie, nous semblent d'autant plus exquises qu'elles sont plus rares dans les tragédies de Racine. Elles nous font regretter avec quelque amertume la rigueur du « *tabou des végétaux* » chez notre poète. Car quel parti n'aurait-il su tirer de mots tels que *roses*, *œillets* ou *violettes*, si les contraintes de son esthétique ne lui avaient interdit l'usage de ces mots charmants !

Nous pouvons nous consoler de ces exclusives en relevant quelques vers où le mot *fleur*, bien qu'employé métaphoriquement, engendre une suite d'images empruntées à la nature des véritables fleurs.

Les filles de Sion, exilées loin de leur pays, sont pour Esther, de jeunes *fleurs*...

> ... Jeunes et tendres *fleurs*, par le sort agitées
> Sous un ciel étranger comme moi *transplantées*.
> *Esth.*, 103-104.

Joad, ayant révélé au chef des lévites la survivance miraculeuse de Joas, leur rappelle en ces termes l'erreur commise par tous les Juifs au sujet de son trépas supposé :

> De cette *fleur* si tendre et si tôt *moissonnée*
> Tout Juda comme moi plaignant la destinée
> Avec ses frères morts le crut enveloppée.
> *Athal.*, 1313-1315.

La même métaphore est reprise plus loin par une jeune fille du chœur qui appelle Joas :

> Chère et dernière *fleur* d'une *tige* si belle.
> *Ath.*, 1491, ch.

Les lauriers.

Le mot *laurier* est employé dix fois dans les tragédies (une fois in *Théb.*, 1140 ; — huit fois in *Alex.*, 128, 368, 416, 435, 455, 852, 1040, 1448 ; — une fois in *Iph.*, 1569), mais jamais véritablement au sens propre. Nous n'aurions donc pas à en faire mention dans ce chapitre, s'il n'arrivait parfois que le mot fût pris dans un sens mixte, à mi-chemin entre le sens propre et le sens figuré.

Ephestion, ambassadeur d'Alexandre, déclare à Cléophile dont le jeune conquérant est amoureux :

> Son courage, sensible à vos justes douleurs,
> Ne veut point de *lauriers* arrosés de vos pleurs.
> *Alex.*, 415-416.

Agamemnon, renonçant à une gloire qu'il faudrait payer du sang d'Iphigénie, confie à son « domestique » Eurybate :

> Quels *lauriers* me plairont de son sang arrosés ?
> *Iph.*, 1448.

Dans ces deux exemples, le mot *laurier* ne peut être considéré ni comme tout à fait abstrait (car pour arroser un laurier il faut bien

qu'il soit réel), ni comme tout à fait concret (car ce n'est ni de larmes ni de sang qu'on arrose un laurier véritable). Le mot se situe aux confins du réel et de l'imaginaire, comme tant d'autres mots du vocabulaire de Racine. C'est un triste laurier, sans couleur et sans parfum, et qui croît dans les traités de rhétorique plutôt que dans les jardins véritables.

Voici un autre exemple qui justifie les mêmes remarques :

Alexandre, à Cléofile :

> De mes propres *lauriers* mes amis couronnés,
> Les biens que j'ai conquis répandus sur leurs têtes
> Font voir que je soupire après d'autres conquêtes.
>
> *Alex.*, 852-854.

Le mot *lauriers* n'est pas tout à fait abstrait (car pour qu'on en tresse des couronnes, il faut bien qu'un laurier soit véritable), ni tout à fait concret (car ces couronnes sont assimilées aux présents répandus par Alexandre sur la tête de ses amis, et le lecteur sait bien que ces présents ne sont pas effectivement répandus sur de véritables têtes).

Ainsi, mises à part les tragédies bibliques, les seuls végétaux qui ornent les tragédies de Racine sont quelques fleurs et quelques lauriers.

Nous ne noterons que pour mémoire les *ronces* auxquelles s'accrochent les cheveux d'Hippolyte mourant :

> ... Les *ronces* dégoutantes
> Portent de ces cheveux les dépouilles sanglantes.
>
> *Ph.*, 1557-1558.

Dans neuf tragédies (toutes, sauf les deux dernières), nous ne trouvons que trois ou quatre *fleurs* sans noms, deux ou trois couronnes de *lauriers*... et des *ronces !* Peut-on imaginer, chez un poète, plus complète et plus volontaire aridité ?

* * *

k) — Les minéraux.

Dans un univers où les objets matériels sont peu nombreux, les minéraux n'ont pas à être souvent nommés. En effet, les substantifs désignant des minéraux, contribueraient plus que les autres à représenter les objets sous leur aspect matériel. Il existe donc un « *tabou des minéraux* » dont Racine ne s'affranchit que dans certains cas très faciles à déterminer.

Dans ses onze tragédies, il n'emploie que cinq noms différents de minéraux : l'*airain*, le *marbre*, l'*or*, la *pierre*, et le *plomb*. L'examen de tous les passages où ces mots sont employés montre que le « *tabou des minéraux* » n'est levé que pour l'une au moins des raisons suivantes :

1° *il s'agit d'un minéral généralement considéré comme « noble »;*

2° *il s'agit d'un minéral commun, mais accidentellement consacré à un usage religieux ;*

3° *il s'agit d'un minéral dont le nom, employé métaphoriquement, devient le symbole d'une qualité morale.*

1er *cas. — Minéral généralement considéré comme noble.*

L'*airain*, le *marbre* et l'*or* sont des minéraux « *nobles* ». Le mot *airain* doit même être considéré comme doublement noble : non seulement il désigne un métal employé pour y graver les inscriptions de triomphe, mais encore, — double sémantique du mot *bronze* — il le désigne d'une manière spécialement réservée à la langue poétique.

Mithridate :

> *(L'ennemi)* ... Gravant en *airain* ses frêles avantages
> De mes Etats conquis enchaînait les images.
>
> *Mithr.*, 767-768.

Le mot *marbre* est le nom d'un minéral réservé à des usages qui n'ont rien de commun. Le marbre est la matière des statues des empereurs :

(Albine, de Junie) :

> D'abord elle a d'Auguste aperçu la statue ;
> Et mouillant de ses pleurs le *marbre* de ses pieds
> Que de ses bras pressants elle tenoit liés...
>
> *Brit.*, 1728-1730.

et celle du temple de Dieu :

(Joad, d'Athalie) :

> ... Qu'un sang pur par mes mains épanché
> Lave jusques au *marbre* où ses pas ont touché.
>
> *Athal.*, 750.

Mais le minéral le plus précieux, le minéral noble par excellence, c'est l'*or*.

En outre, il est tantôt le symbole de la richesse :

> L'*or* qui naît sous nos pas ne corrompt point nos âmes.
>
> *Alex.*, 582.

tantôt l'ornement du triomphe :

> ... Cette pourpre, cet *or*, que rehaussait sa gloire
> Et ces lauriers encor témoins de sa victoire.
>
> *Bér.*, 307-308.

tantôt la parure du temple de Dieu :

> Que de l'*or* le plus pur son autel soit paré.
>
> *Esth.*, 1257.

2e *cas. — Minéral commun accidentellement consacré à un usage religieux.*

La *pierre* est un minéral commun, Racine ne consent à la nommer que si elle a servi à l'édification d'un monument sacré.

> Sion, repaire affreux de reptiles impurs,
> Voit de son temple saint les *pierres* dispersées.
>
> *Esth.*, 86-87,

3e *cas.* — *Minéral dont le nom employé métaphoriquement devient le symbole d'une qualité morale.*

Tel est le *plomb* qui, dans la prophétie de Joad, symbolise l'impureté criminelle.

> Comment en un *plomb* vil l'or pur s'est-il changé ?
>
> *Athal.*, 1142.

L'expression est imitée de l'Ecriture :

Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est coloroptimus ? Comment l'or s'est-il terni ? Comment l'excellente couleur en a-t-elle changé ? (*Jérémie*, IV, 1.)

Le texte biblique ne contient pas l'équivalent du mot *plomb*, mais Racine a cru pouvoir prêter au métal le plus terne la signification métaphorique exactement opposée à celle du métal le plus éclatant.

l) — Les couleurs.

L'univers de Racine est à peu près dépourvu de couleurs. On ne sait si les cheveux de ses héros sont blonds ou bruns ; — ni si leurs yeux sont bleus ou noirs ; — ni si les bras des jeunes filles et des femmes sont bronzés ou blancs comme ceux des déesses homériques. Il est impossible également, dans les palais que ces personnages habitent, de distinguer la couleur des murs ou des plafonds. Et, quand l'action se passe en un lieu découvert, la nature elle-même n'est pas plus riche en couleurs que les lieux créés par l'homme.

Les seules couleurs désignées nommément par Racine dans ses tragédies sont la *blanche*, la *noire*, la *rouge*, la *pourpre* et la *jaune*. Lorsqu'exceptionnellement un de ces mots est employé au sens propre, il donne au vers qui le contient un caractère inaccoutumé, surprenant, et digne d'une remarque particulière.

*
* *

1° *la couleur blanche.*

Ulysse, à Agamemnon :

> Voyez tout l'Hellespont *blanchissant* sous nos rames.
>
> *Iph.*, 381.

Le même (récit final) :

> La rive au loin gémit *blanchissante* d'écume.
>
> *Ib.*, 1781.

Il est assez remarquable que l'un et l'autre vers appartiennent à la tragédie d'*Iphigénie*, où la mer joue un rôle primordial, et qu'ils sont prononcés tous deux par Ulysse le navigateur. Nous devons donc compter *blanchissant* et *blanchissante* au nombre de ces mots qui, n'appartenant pas au vocabulaire ordinaire de Racine, donnent aux tragédies où ils sont employés plus d'une fois cette couleur locale discrète dont nous parlons plus longuement ailleurs (Cf. p. 136).

Le verbe *blanchir* ne se retrouve que dans *Athalie* :

> Allez pour ce grand jour il faut que je m'apprête,
> Et du temple déjà l'aube *blanchit* le faîte.
>
> *Athal.*, 159-160.

Au moins deux raisons justifient dans ce vers l'emploi du verbe blanchir :

1º le souvenir de ces vers d'Euripide :

> Λευκαίνει
> τόδε φῶς ἤδη λάμπουσ' ἠώς.
>
> *Iphigénie en Aulide*, 155-156.

2º la liberté relative de vocabulaire que s'accorde Racine dans les tragédies bibliques.

La couleur blanche de ses cheveux est bien indiquée par le vieux Mithridate s'adressant à Monime :

> Jusqu'ici la fortune et la victoire mêmes
> Cachoit mes cheveux *blancs* sous trente diadèmes.
>
> *Mithr.*, 1039-1040.

Mais l'expression est ici presque entièrement figurée. Mithridate n'a jamais porté matériellement trente diadèmes. Ce que cachaient ces diadèmes immatériels, ce n'étaient point de véritables cheveux blancs, mais le symbole de la vieillesse. Dans les vers étudiés, le contexte a vidé l'adjectif *blanc* de presque tout son contenu concret.

* * *

2º *La couleur noire.*

L'adjectif *noir* est fréquemment employé dans les tragédies de Racine, mais il est toujours pris au sens figuré, sauf dans l'exemple suivant :

(Il s'agit d'un esclave envoyé comme messager par le sultan Amurat)

> ... Orcan, le plus fidèle à servir ses desseins
> Né sous le ciel brûlant des plus *noirs* Africains.
>
> *Baj.*, 1104.

Cet exemple remarquable n'a pas été relevé par Marty-Laveaux dans son Lexique. Et pourtant, l'emploi au sens propre de l'adjectif *noir* donne au vers une couleur exceptionnelle chez Racine. Un lecteur cultivé, mais n'ayant pas lu *Bajazet*, pourrait sans injure au bon sens

attribuer un tel vers à Leconte de Lisle ou à José-Maria de Hérédia. Ne serait-ce point un beau début pour un sonnet des *Trophées* que le vers :

> Né sous le ciel brûlant des plus *noirs* Africains...

C'est intentionnellement que nous insistons sur cet exemple. Il nous permet, en effet, d'entrevoir, une fois de plus, les possibilités poétiques de Racine auxquelles les exclusives de son vocabulaire n'ont permis qu'exceptionnellement de se réaliser.

Dans tous les autres exemples, l'adjectif *noir* est un simple synonyme de funeste. Un lexique, fondé sur un dépouillement exhaustif des tragédies de Racine, montrerait en effet que sont *noirs : l'action* de Néron à laquelle Burrhus déclare qu'il ne pourra survivre (*Brit.*, 1376), et celle de Phèdre, dont Thésée voudrait que la mémoire expirât avec elle (*Ph.*, 1645) ; — les *amours* de Phèdre pour Hippolyte (*Ibid.*, 1007) ; — l'*auspice* sous lequel a été formé l'hymen de Monime (*Mithr.*, 155) ; — le *chagrin* dont Assuérus paraît enveloppé (*Esth.*, 383) et celui dont les ombres sont écartées par Esther (*Ibid.*, 673) ; le *complot* contre Assuérus que Mardochée a découvert (*Ibid.*, 536) ; — la *destinée* d'Eriphile (*Iph.*, 1757) ; — la *flamme* que Phèdre voudrait dérober au jour (*Ph.*, 310) ; — les *forfaits* dont Polynice se rend coupable (*Théb.*, 6), et auxquels Jocaste regrette que le soleil prête ses rayons ; — la *fureur* d'Etéocle et de Polynice (*Ibid.*, 41 et 1346), celle de leurs soldats (*Ibid.*, 641), et celle dont Achille accuse Agamemnon (*Iphig.*, 1342) ; — l'*injure* commise envers un frère auquel on permet de gagner une victoire sur son propre frère (*Théb.*, 199) ; — la *malice* qu'on accusait Néron de cacher dans son cœur (*Brit.*, 1600) ; — le *mensonge* dont Hippolyte est la victime (*Ph.*, 1087) ; — les *offenses* que sont, aux yeux de Mithridate, les complaisances de Pharnace pour les Romains (*Mithr.*, 980) ; — les *pressentiments* de Junie (*Brit.*, 1539) ; — d'Hippolyte (*Ph.*, 995), et d'Abner (*Athal.*, 25) ; — le *sacrifice* que les dieux exigent d'Agamemnon (*Iph.*, 122) ; — la *tache* [1] (morale, s'entend) que Xipharès veut laver de son sang (*Mithr.*, 943) ; enfin les *trahisons* qu'Axiane reproche à Taxile (*Alex.*, 679) et Mithridate à Monime (*Mithr.*, 1228).

Ainsi sont noirs des sentiments, des passions, des actions, mais jamais des choses ou des êtres matériels.

Semblablement, *noircir* et *noirceur* ne s'emploient qu'au sens figuré, comme dans les exemples suivants :

(Agrippine, à Néron) :

> J'ignore de quel crime on a pu me *noircir*.
>
> *Brit.*, 1117.

(Thésée, à Phèdre, d'Hippolyte) :

> Dans toute leur *noirceur* retracez-moi ses crimes.
>
> *Ph.*, 1182.

---

1. Il s'agit de la trahison dont la mère de Xipharès s'est rendue coupable, en livrant aux Romains une place-forte dont Mithridate lui avait confié la défense.

*
* *

3º *La couleur rouge.*

L'adjectif *rouge* n'est jamais employé par Racine. Par contre, le verbe *rougir* et le nom *rougeur* sont employés plusieurs fois au sens propre.

C'est en vertu d'un principe déjà signalé que Racine s'est cru autorisé à employer ces deux mots en ce sens.

Rougir s'emploie ordinairement dans le sens exact de latin *pudere*, et *rougeur* est un simple synonyme de *honte* ou de *pudeur*.

L'emploi figuré de ces deux mots diminue peu à peu leur valeur concrète, et autorise par là même leur emploi au sens propre.

Dans les exemples suivants :

Créon :

> Je *rougis* d'obéir où régnèrent mes pères.
>
> *Théb.*, 844.

Polynice :

> D'un éclat si honteux je *rougirois* dans l'âme.
>
> *Ibid.*, 1124.

Taxile, à Cléophile :

> Vous pouvez, sans *rougir* du pouvoir de vos charmes,
> Forcer ce grand guerrier à vous rendre les armes.
>
> *Alex.*, 57-58.

Le même, à la même :

> Elle (Axiane) *rougit* des fers qu'on apporte en ces lieux
>
> *Ibid.*, 71.

Le même, à Porus et à Axiane (qui ne veulent pas s'abaisser comme lui devant Alexandre).

> ... Et vos cœurs *rougiroient* des foiblesses du mien.
>
> *Alex.*, 256.

Le verbe *rougir* évoque à peine la couleur rouge. A la faveur de ces emplois figurés, il s'introduit dans le vocabulaire de Racine. Et c'est ainsi qu'il peut, par la suite, être employé au sens propre, sans que l'auteur en soit choqué ou le lecteur surpris.

Pyrrhus, à Andromaque :

> J'ai fait des malheureux, sans doute ; et la Phrygie
> Cent fois de votre sang a vu ma main *rougie*.
>
> *Andr.*, 313-314.

Ulysse, d'Eriphile :

> A peine son sang coule et fait *rougir* la terre.
>
> *Iphig.*, 1777.

Ce sont les mêmes précédents qui expliquent l'emploi du mot *rougeur* dans les vers suivants d'*Esther* et d'*Athalie*.

Aman :

(Tout le peuple) Observant la *rougeur* qui couvroit mon visage
De ma chute certaine en tiroit le présage.

Esth., 852-853.

Mathan :

Ces mots ont fait monter la *rougeur* sur mon front.

Athal., 893.

*
* *

4° *La couleur pourpre* .

Dans les deux exemples suivants :

Titus, à Antiochus :

(Rome) Dédaigne une beauté dans la *pourpre* élevée.

Bér., 724.

Esther :

Esther, disois-je, Esther dans la pourpre est assise.

Esth., 83.

la *pourpre* n'est pas une couleur, mais le symbole de la puissance royale.

C'est à la faveur de cet emploi figuré que le mot s'introduit dans le vocabulaire de Racine qui n'hésite pas à l'employer une autre fois en lui donnant une valeur plus concrète :

Un exécrable Juif, l'opprobre des humains,
S'est donc vu de la *pourpre* habillé par mes mains.

Esth., 846-847.

*
* *

5° *La couleur jaune.*

Théramène (au sujet du taureau marin qui assaille Hippolyte) :

Tout son corps est couvert d'écailles *jaunissantes*.

Ph., 1518.

C'est parce qu'il s'agit ici d'un monstre que Racine se croit autorisé à désigner une couleur qu'il ne nomme nulle part ailleurs. Encore est-il que, même en ce cas, il n'emploie pas le mot jaune, mais le mot jaunissante, qui désigne la couleur d'une manière sensiblement plus floue.

CHAPITRE IV

LE VOCABULAIRE DE RACINE ET LA COULEUR LOCALE

A. — *LA THÉBAÏDE*

Racine n'a pas fait grand effort pour donner à sa première tragédie une couleur antique. Il n'a pas même pratiqué le procédé le plus banal qui consiste à employer des noms propres évocateurs. Mis à part les noms des personnages de la tragédie, nous ne relevons dans les 1516 vers de *la Thébaïde* que dix noms propres différents [1], ceux qui étaient absolument indispensables pour nommer les adversaires, leurs pays d'origine, et deux ou trois personnages mêlés directement à l'action.

Racine a même poussé jusqu'à l'inexactitude son imprécision dans l'emploi des noms propres. Dans le texte de 1664, il appelle les soldats d'Etéocle les *Thébains*, — ce qui est légitime puisqu'au moment où commence la tragédie Etéocle est roi de Thèbes ; mais il appelle les partisans de Polynice, en cinq passages différents, les *Grecs* (ou la *Grèce*) — ce qui prête à confusion, puisque les Thébains sont aussi des Grecs. Racine s'est rendu compte de l'inexactitude de cette appellation, et l'a corrigée... trois fois.

1° Les vers 51-52, qui étaient primitivement (éd. 1664) :

> Seulement quelques *Grecs*, d'un insolent courage
> M'ayant osé d'abord disputer le passage...

sont devenus (éd. 1676) :

> Du camp des *Argiens* une troupe hardie [2]
> M'a voulu de nos murs disputer la sortie.

2° Les vers 702-703, qui étaient dans les leçons de 1664 à 1687 :

---

1. Les *Argiens, Argos*, la *Grèce*, les *Grecs, Laïus, Ménécée, Mycène, Œdipe*, les *Thébains, Thèbes*.

2. Ce vers a lui-même été corrigé définitivement dans l'édition de 1687, où il est devenu :

> D'*Argiens* seulement une troupe hardie...

Madame, ce combat n'est pas venu de moi,
Mais de quelques soldats, tant des *Grecs* que des nôtres.

sont devenus (éd. définitive) :

Madame, ce combat n'est pas venu de moi,
Mais de quelques soldats, tant d'*Argos* que des nôtres...

3° Les vers 709-710, qui étaient en 1664 :

... Quand au fils de Créon l'héroïque trépas
Des Thébains et des *Grecs* a retenu le bras,

sont devenus (éd. de 1697) :

... Quand du fils de Créon l'héroïque trépas
De tous les combattants a retenu le bras.

4° et 5°. Mais le vers 1059 :

... Sans faire gémir ni Thèbes ni la *Grèce*,

et les vers 1353-1354 :

Les deux camps aussitôt s'abandonnent en proie,
Le nôtre à la douleur, et les *Grecs* à la joie

n'ont pas subi de modifications.

Racine, retouchant sa tragédie pour de nouvelles éditions, semble s'être lassé en cours de révision et avoir abandonné une fastidieuse mise au point que la *Thébaïde* ne méritait peut-être pas.

Dans cette tragédie dont l'action se passe à une époque fabuleuse, on ne relève presque aucun mot évoquant les dieux de la fable ou les croyances mythologiques.

Jocaste adresse une invocation au soleil :

O toi, *Soleil*, ô toi qui rends le jour au monde [1].
Théb., 23.

Cette invocation nous rappelle l'apostrophe de Jocaste au soleil (Euripide, *Phéniciennes*) et les adieux d'Alceste à la lumière du jour (Euripide, *Alceste*).

Mais partout ailleurs, dans la *Thébaïde*, les dieux sont désignés de la manière la plus vague et la plus impersonnelle.

Jocaste s'adresse soit au ciel :

Juste *ciel*, soutenez ma foiblesse
Théb., 16.

soit aux dieux :

O *Dieux!* que je me vois cruellement déçue !
Théb., 1015.

---

1. Ce vers a remplacé la leçon des différentes éditions de 1664 à 1687 où Racine avait écrit un vers assez misérable :

O toi, *qui que tu sois*, qui rends le jour au monde.

L'invocation au soleil ne date que de l'édition de 1697.

Quant à Créon, il invoque la Fortune :

Fortune, achève mon ouvrage !
Théb., 971.

et cette invocation est moins grecque que romaine, ou plutôt elle s'adresse à une vague divinité qui n'est d'aucun temps et d'aucun pays.

Dans une scène d'une galanterie anachronique, Hémon dit à Antigone :

Il irait bien sans nous consulter les *oracles*.
Théb., 316.

Le mot *oracle* est le seul dans toute la tragédie qui évoque un usage religieux.

Les *Enfers* sont nommés une fois par Jocaste :

Le moindre des tourments que mon cœur a soufferts
Egale tous les maux que l'on souffre aux *Enfers*.
Théb., 1516.

Mais qui pourrait affirmer que ces *Enfers* sont bien le Tartare, le royaume d'Hadès, le séjour de Minos, d'Eaque et de Rhadamante, que Racine évoquera si précisément dans *Phèdre ?* (1280 sqq.). Bien plutôt, les Enfers ne désignent ici, de la manière la plus vague, que le lieu imprécis où se rejoignent les morts.

La Thèbes mythologique n'est pas mieux évoquée. Dans toute la tragédie, on ne relève que deux mots : *muraille*, employé deux fois :

Du haut de la *muraille*,
Je les ai vus déjà tous rangés en bataille.
Théb., 7-8.

Et moi je suis montée en haut de la *muraille*
D'où le peuple étonné regardoit comme moi
L'approche d'un combat qui le glaçoit d'effroi.
Théb., 629-630.

et *rempart*, employé une fois :

Du haut de nos *remparts* j'ai vu descendre en larmes
Le peuple qui couroit et qui crioit aux armes.
Théb., 1237-1238.

qui rappellent (mais bien discrètement !) la coutume que pratiquaient les anciens Grecs de suivre d'un lieu élevé les différentes phases de la bataille. Ainsi, dans l'*Iliade*, Priam, assis sur une tour de Troie, se fait nommer par Hélène les guerriers grecs qui combattent dans la plaine. (Cf. aussi : Stace, *Thébaïde*, VII, 243-246).

Si Racine ne fait aucun effort pour créer la couleur locale par l'emploi d'un vocabulaire approprié, du moins n'a-t-il utilisé aucun mot dont l'emploi soit véritablement anachronique.

Le mot *chambre* est employé au vers 968 :

... Et bientôt ils seront dans la *chambre* prochaine
Théb., 968.

Malgré son apparence moderne, le mot s'employait dans le vocabulaire de la tragédie pour désigner toute espèce de salle. Racine parlera de *chambres* dans ses tragédies bibliques [1]. Chamfort a trouvé le mot « choquant » (*Essai de commentaire sur Racine*). En réalité, le mot était devenu un simple synonyme de *salle publique* comme le mot *appartement* était devenu synonyme de *salle particulière*, sans aucune nuance de temps et de lieu (Cf. Bossuet, *Sermon sur la mort*. In fine) [2].

Mais si, dans la *Thébaïde*, la couleur locale est faible et presque inexistante, la couleur morale est parfois assez vive. Racine a su la créer par un procédé qui consiste à répéter, autant de fois que l'occasion s'en présente, et sans aucun souci de variété, les trois ou quatre mots qui conviennent le mieux à l'atmosphère d'une tragédie particulière.

Ainsi, dans la *Thébaïde*, Racine semble avoir exécuté des variations sur le thème fourni par les trois mots : *haine*, *crime* et *sang*.

Le mot *haine* est employé dix-huit fois [3], et le mot haïr seize fois [4].

On trouve vingt-cinq emplois du mot *crime* [5], auxquels il convient d'ajouter sept emplois du mot *criminel* [6].

Enfin le mot *sang* est employé soixante-trois fois [7] — ce qui est un véritable record —, tantôt dans le *sens propre* [8], tantôt dans le sens de *famille* [9], tantôt dans les deux sens à la fois [10] par une espèce de jeu de mots plusieurs fois répété et qui convient d'ailleurs fort bien à la couleur morale de la *Thébaïde* puisque, dans la famille d'Œdipe, ce sont les liens du *sang* qui créent entre les personnages les rapports les plus *sanglants*.

---

1. Mes sœurs, j'entends du bruit dans la *chambre* prochaine
Esth., 824.
De princes égorgés la *chambre* étoit remplie.
Athal., 243.

2. « Lui-même (Dieu) nous offre son palais ; il nous donne un *appartement* pour nous faire attendre l'entière réparation de notre ancien édifice. »

3. *Haine* : 100 — 232 — 270 — 477— 486 — 692 — 780 — 829 — 839 — 875 — 879 — 889 — 908 — 912 — 915 — 932 — 939 — 1027.

4. *Haïr* : 245 — 254 — 256 — 470 (2 fois) — 476 — 483 — 494 — 726 — 733 — 842 — 914 — 937 — 942 — 970 — 1130.

5. *Crime* : 76 — 114 — 120 — 240 — 423 — 428 — 430 — 432 — 512 — 519 — 614 — 668 — 670 — 735 — 991 — 1092 — 1093 — 1108 — 1156 — 1186 — 1246 — 1270 — 1290 — 1357 — 1505.

6. *Criminel* : 122 — 242 — 264 — 438 — 456 — 505 — 1270.

7. *Sang* : 42 — 46 — 54 — 71 — 81 — 117 — 229 — 395 — 397 — 400 — 410 — 417 — 418 — 441 — 453 — 473 — 480 — 481 — 502 — 510 — 541 — 645 — 647 — 654 — 670 — 672 — 673 — 696 — 722 — 729 — 735 — 737 — 744 — 755 — 757 — 759 — 767 — 770 — 772 — 808 — 921 — 929 — 983 — 1005 — 1008 — 1044 — 1057 — 1061 — 1062 — 1081 — 1112 — 1133 — 1148 — 1188 — 1212 — 1250 — 1313 — 1314 — 1352 — 1359 — 1387 — 1470 — 1499.

8. Quelles traces de *sang* vois-je sur vos habits ?
Théb., 46.

9. O Dieux, que vous a fait ce *sang* infortuné
Et pourquoi tout entier l'avez-vous condamné ?
Ibid., 397-398.

10. La soif de se baigner dans le *sang* de son frère
Faisoit ce que jamais le *sang* n'avoit su faire.
Ibid., 1313-1314.

B. — *ALEXANDRE LE GRAND*

Dans *Alexandre le Grand*, la couleur locale n'apparaît guère plus que dans la *Thébaïde*, et ce que nous avons appelé la couleur morale y est certainement moins marquée que dans la précédente tragédie.

Racine fait des noms propres de pays ou de personnes un usage minimum. Il ne désigne nommément que quatre pays : l'*Asie*, la *Grèce*, l'*Inde* et la *Perse* ; une ville : *Omphis* [1], quatre fleuves : l'*Euphrate*, le *Gange*, l'*Hydaspe* et l'*Inde* [2], c'est-à-dire l'*Indus ;* quatre peuples : les *Grecs*, les *Perses*, ou *Persans*, les *Scythes*, et les *Malliens* [3] ; un dieu : *Jupiter* qui n'est ni macédonien, ni grec, ni indien, mais romain ; — et trois grands personnages : *Bessus* [4], *Cyrus* et *Darius.*

Si les noms propres sont si peu nombreux dans l'*Alexandre*, c'est que Racine les a systématiquement évités.

Les pays conquis par le Roi de Macédoine sont toujours désignés de la manière la plus imprécise :

> Voyez *de toutes parts* les trônes mis en cendre,
> Les peuples asservis, et les rois enchaînés.
> 6-7.

> Demandez-le, Seigneur, à *cent peuples divers*
> 179.

> Que lui sert de courir *de contrée en contrée?*
> 385.

> *Assez d'autres Etats* devenus vos conquêtes
> De leurs rois, sous le joug, ont vu ployer les têtes.
> 485-486.

---

1. *Omphis.* Nous ne trouvons mention de cette ville chez aucun écrivain de l'antiquité : Racine en a emprunté le nom à Quinte-Curce, qui appelle ainsi le prince indien qui fit sa soumission à Alexandre, celui-là même que Racine appelle Taxile. Toujours d'après le même passage de Quinte-Curce (livre VII, ch. 12), Taxile n'était pas un nom, mais un surnom que se transmettaient héréditairement les princes indiens. Prendre *Omphis* pour une ville, c'est commettre une erreur aussi grave que de prendre le Pirée pour un homme.

2. L'*Inde.* Racine se sert du même nom pour désigner la contrée et le fleuve. On ne peut distinguer celui-ci de celle-là que par le genre :

> L'*Inde* se reposoit dans une paix profonde
> Et si quelques voisins en troubloient les douceurs
> *Il portoit* dans son sein d'assez bons défenseurs.
> 518-520.

ou par le contexte :

> Avant que sur ses bords l'Inde me vit paroître (1013)
> L'*Inde et l'Hydaspe entiers couleront* sous vos lois. (1152)

3. Les *Malliens.*

> Le *Mallien* m'attend, prêt à me rendre hommage
> 1321.

Les Malliens, ou Malles habitaient entre l'Acésine et l'Hydraote, fleuves dont Racine n'a pas jugé bon d'utiliser les noms étranges et beaux.

4. *Bessus.* Satrape de Bactriane qui avait assassiné Darius, et qu'Alexandre fit pour son châtiment fouetter de verges, puis écarteler.

Faut-il que *tant d'Etats, de déserts, de rivières*
Soient entre nous et lui d'impuissantes barrières ?
525-526.

Tant d'Etats, tant de mers, qui vont nous désunir...
915.

Pour les notations géographiques, Racine préfère un nom de fleuve à un nom de ville, comme s'il recherchait volontairement l'imprécision. Taxile appelle Alexandre non pas *le vainqueur d'*ARBÉLES, malgré la célébrité de cette victoire, mais *le vainqueur de l'*EUPHRATE [1].

Tel épisode connu de la conquête de l'Inde n'est évoqué que par allusion, et sans emploi de nom propre.

Un seul rocher ici lui coûte plus de têtes,
Plus de soins, plus d'assauts et presque plus de temps
Que n'en coûte à son bras l'empire des Persans.
578-580.

C'est une allusion discrète au *rocher d'Aorne*, situé au bord de l'Indus, où Alexandre se heurta longtemps à une grande résistance de l'ennemi (Quinte-Curce, livre VIII, chapitre XI).

Les personnes, humaines et divines, ne sont désignées elles-mêmes que par allusion ou par périphrase.

Par allusion.

1er *exemple.*

... Pour mieux assouvir ces peuples sous ses lois
Souvent *dans la poussière il leur cherche des rois.*
211-212.

D'après tous les commentateurs de Racine, ce vers renferme une allusion à Abdalonyme, descendant des rois de Tyr, que la pauvreté avait contraint à se faire jardinier, et qu'Alexandre alla chercher dans son jardin même pour le ramener au trône de ses ancêtres. Racine s'est bien gardé de le désigner par son nom [2].

2e *exemple.*

Taxile, à Ephestion :

Vous adorez des dieux qui nous doivent leurs temples ;
Des héros qui chez vous passoient pour des mortels,
En venant parmi nous ont trouvé des autels.
478-480.

Dans Quinte-Curce (livre VIII, chapitre IX), les petits rois des Indes rappellent à Alexandre qu'il est le troisième fils de Jupiter qui vient jusqu'à eux, et qu'ils connaissent déjà *Bacchus* et *Hercule.* Racine n'a pas nommé non plus ces demi-dieux.

1. Le vainqueur de l'*Euphrate* a pu vous désarmer.
2. Cette imprécision est aussi une conséquence du « *tabou des professions* », déjà étudié (Cf. ch. II, p. 68).

Par périphrase.

Voyez *de Darius et la femme et la mère.*

785.

Nous savons, et Racine savait par la lecture de Quinte-Curce, que la femme de Darius s'appelait *Statira* (Q.-C., IV, V) et sa mère Sisygambis (*Ibid.*, III, III). Mais Racine a délibérément renoncé à employer ces deux noms, pourtant fort beaux.

Il ne nous semble pas sans intérêt de remarquer cette tendance de Racine au début de sa carrière ; nous pourrons peut-être ainsi mesurer plus aisément le chemin parcouru par lui quand, dans *Phèdre*, il évoquera complaisamment :

La fille de Minos et de Pasiphaë.

A l'époque où il écrit *Alexandre*, son peu de goût pour les noms propres apparaît nettement par la comparaison des différentes leçons d'un même vers.

Dans l'édition de 1666, le vers 493 est le suivant :

Le *Bactrien* conquis reprend son diadème.

Dès l'édition de 1672, le nom propre a disparu :

Quelques rois ont déjà repris leurs diadèmes.

L'édition définitive maintient le mot vague à la place du mot précis :

Ils pleurent en secret *leurs rois sans* diadèmes.

Aucune nécessité syntaxique, comme non plus aucun souci d'harmonie, ne légitimait ces corrections successives ; mais Racine n'aimait alors ni les noms propres, ni les indications trop précises de lieux ou de personnes.

Pour évoquer l'armée d'Alexandre, Racine n'emploie aucun mot « d'époque ». Cette armée est composée, comme toutes les armées de tous les pays et de tous les temps, de *bataillons* et d'*escadrons ;* ses emblèmes, comme ceux de toutes les armées, sont des *drapeaux* ou des *étendards* ; et ses soldats, comme tous les soldats, s'abritent dans des *tranchées* ou des *retranchements.*

Si pauvrement militaire qu'il soit, ce vocabulaire donne pourtant à quelques passages de la tragédie une couleur sinon grecque ou perse — ou seulement antique — du moins vaguement guerrière.

On voit en même champ vos *drapeaux* et les nôtres ;
De ses *retranchements* il découvre les vôtres.

381-382.

Mais l'Hydaspe, malgré tant d'*escadrons* épars,
Voit enfin sur ses bords flotter nos *étendards.*
Vous les verriez plantés jusque sur vos *tranchées...*

451-453.

J'ai vu ses *bataillons* rompus et renversés.

747.

Les croyances religieuses sur la divinité ou sur le sort de l'âme après la mort n'ont rien fourni à Racine, et Axiane, « *reine d'une partie des Indes* », n'emploie pas un autre langage qu'une héroïne grecque ou romaine quand elle dit, s'adressant à Porus absent :

Il est temps que *mon âme au tombeau descendue*
Te jure une amitié si longtemps attendue.
993-994.

Si la couleur morale de la tragédie apparaît, c'est peut-être par la répétition du nom des trois personnages mythiques qui se mêlent à l'action des héros : la *Renommée*, la *Victoire* et la *Mort*. Nous n'insisterons pas sur ce dernier personnage qui est toujours présent, quoique parfois invisible, dans les tragédies de Racine.

Mais les deux premières divinités semblent spécialement attachées au personnage d'Alexandre que, puissances tutélaires, elles accompagnent dans ses expéditions.

Le lecteur attentif d'*Alexandre le Grand* pourra remarquer une alternance absolument régulière des apparitions dans cette tragédie de la *Renommée* et de la *Victoire*. Simple hasard, sans doute, mais assez chargé de signification pour être relevé et médité.

Renommée.

Pour ne vanter que lui l'injuste *Renommée*
Semble oublier les noms du reste de l'armée.
105-106.

Victoire.

N'allez point dans ses bras irriter la *Victoire*.
462.

Renommée.

(Je voudrois...)

... que la *Renommée* eût voulu, par pitié,
De ses exploits au moins vous conter la moitié.
555-556.

Victoire.

La *Victoire* elle-même a dégagé ma foi.
860.

Renommée.

Mon cœur ne soupiroit que pour la *Renommée*.
880.

Victoire.

N'ai-je pas vu partout la *Victoire* modeste
Perdre avec vous l'orgueil qui la rend si funeste ?
1109-1110.

Renommée.

J'ai vu de ce guerrier la valeur répandue,
Tenir la *Renommée* entre nous suspendue.
1029-1030.

Victoire.

Un Roi que respectait la *Victoire* elle-même.
1474.

L'apparition alternative de ces deux divinités ne suffit pas à donner une couleur bien déterminée à la tragédie d'*Alexandre*. Et tous les contemporains, ennemis et même amis du poète, l'ont jugée anachronique à l'excès.

Dans un *Dialogue des héros de romans*, Boileau prête à Diogène cette critique justifiée du personnage d'Alexandre :

Sa physionomie n'est ni grecque, ni barbare. C'est un guerrier petit-maître.

Pradon, dans son commentaire des vers 185-187 de la *Satire III* de Boileau [1], dira justement :

Jamais Quinault n'a tant répandu de sucre et de miel dans son Alexandre, nous faisant du plus grand héros de l'antiquité un ferluquet (sic) *amoureux* [2].

Saint-Evremond exprime d'une manière plus sérieuse le même regret :

Porus, que Quinte-Curce dépeint tout étranger aux Grecs et aux Perses est ici purement françois. Au lieu de nous transporter aux Indes, on l'amène en France [3].

Plus loin, dans la même lettre, l'auteur élève le sujet en montrant tout ce que l'absence de « *costume* », c'est-à-dire de couleur locale, a fait perdre à la tragédie de Racine :

J'aurois voulu que l'auteur vous eût donné une plus grande idée de cette guerre. En effet, ce passage de l'Hydaspe, si étrange qu'il se laisse à peine concevoir, une grande armée de l'autre côté avec des chariots terribles et des éléphants alors effroyables, des éclairs, des foudres, des tempêtes qui mettoient la confusion partout, quand il fallut passer un fleuve si large sur de simples peaux, cent choses étonnantes, ... tout cela devoit fort élever l'imagination du poète et dans la peinture de l'appareil et dans le récit de la bataille.

A l'époque où Racine composa l'*Alexandre*, il ne pouvait être question d'introduire des *chariots* et des *éléphants* dans un domaine où, seuls, l'Amour le plus galant et la Gloire la plus abstraite ne se trouvaient pas déplacés.

C. — *ANDROMAQUE*

Racine a employé plus de noms propres dans cette tragédie que dans les deux précédentes. Il a désigné vingt-trois personnages,

---

1. Vers 185-187 de la Satire III de Boileau :

   Je ne sais pas pourquoi l'on vante l'Alexandre ;
   Ce n'est qu'un glorieux qui ne dit rien de tendre.
   Les héros chez Quinault parlent bien autrement.

2. *Triomphe de Pradon*, in-12, Lyon, 1684, p. 84, cité par Paul Mesnard in Gr. Ecr., I, p. 519.
3. *Œuvres mêlées*, Amsterdam, 1706, tome II, p. 322. Lettre au comte de Lionne, citée par Paul Mesnard, in *Gr. Ecr.*, I, p. 511 à 513.

villes, pays ou habitants qui sont : *Achille*, *Agamemnon*, l'*Amour*, *Argos*, l'*Asie*, *Astyanax*, *Cassandre*, l'*Epire*, la *Grèce* et les *Grecs*, *Hector*, *Hécube*, *Hélène*, *Ilion*, *Ménélas*, *Priam*, la *Phrygie*, *Polyxène*, *Sparte*, les *Scythes*, *Troie* et les *Troyens*, *Ulysse*.

Plusieurs de ces noms, accumulés en certains vers, y prennent par cela même un relief plus marqué :

> *Hécube* près d'*Ulysse* acheva sa misère ;
> *Cassandre* dans *Argos* a suivi votre père.
> 189-190.

> Qu'on fasse de l'*Epire* un second *Ilion*.
> 564.

> Elle est veuve d'*Hector* et je suis fils d'*Achille* :
> Trop de haine sépare *Andromaque* et *Pyrrhus*.
> 662-663.

On remarquera que, dans la liste des noms propres d'*Andromaque*, ne se trouve aucun nom de dieu ou autre puissance mythologique, sauf celui d'*Amour* ; encore est-il peu vraisemblable de supposer que le nom du dieu auquel s'adresse Hermione pour recommander Pyrrhus à ses soins :

> Si sous mes lois, *Amour*, tu voulois l'engager !
> 439.

désigne le jeune et charmant *Eros* des Grecs plutôt qu'une entité littéraire sans âge et sans visage.

Les *Euménides* mêmes qui poursuivent Oreste de leurs vengeances ne sont pas désignées par leur nom, mais au moyen d'une périphrase :

> Hé bien ! *filles d'Enfer*, vos mains sont-elles prêtes ?
> 1636.

Quant aux lieux, ils ne sont pas décrits, mais évoqués d'une manière assez subtile. La scène est « *en Epire* », mais tous les personnages sont obsédés par le souvenir de Troie. Or, par un procédé peut-être inconscient, Racine semble avoir symbolisé constamment l'Epire aux rivages marins par un *vaisseau*, et Troie, ville fortifiée, par une *muraille* ou par un *rempart*.

1° *Le vaisseau de l'Epire.*

Andromaque est la première tragédie de Racine qui se déroule sur un fond de paysage maritime où s'aperçoivent, au premier plan, le port et ses vaisseaux, et, au lointain, la mer soulevée par les vents.

Dès le début de la tragédie, Pylade évoque devant nos yeux ce tableau marin :

> Depuis le jour fatal que *la fureur des eaux*
> Presque aux yeux de l'Epire écarta nos *vaisseaux*.
> 11-12.

Puis ce sont, dans la suite, de nombreuses variations sur ce thème :

Peut-être *dans nos ports* nous le verrons descendre,
Tel qu'on a vu son père embrasser *nos vaisseaux*
Et, la flamme à la main, les suivre *sur les eaux*.
162-164.

Tous nos ports sont ouverts et pour elle et pour lui.
255.

Mais dussent-ils encore, *en repassant les eaux*,
Demander votre fils *avec mille vaisseaux*.
283-284.

Nos vaisseaux tout chargés des dépouilles de Troie.
466.

(Des peuples...)

Qui cent fois effrayés de l'absence d'Achille
Dans leurs vaisseaux brûlants ont cherché leur asile.
841-842.

Parfois la répétition ou l'accumulation de ces termes marins produit un effet saisissant :

Nos vaisseaux sont tout prêts, et le vent nous appelle.
Je sais de ce palais tous les détours obscurs ;
Vous voyez que la mer en vient battre les murs ;
Et cette nuit, sans peine, une secrète voie,
Jusqu'en votre vaisseau conduira votre proie.
790-794.

2° *Les murs et les remparts troyens.*

Troie, la ville-forte qui résista dix ans au siège et aux assauts des Grecs conjurés, présente un aspect sévère et guerrier. Mais les détails de ses fortifications ne sont pas énumérés par Racine : encore que des contemporains de Vauban eussent sans doute apprécié cette érudition, elle eût semblé fort déplacée dans une tragédie, et le poète s'est contenté de répéter à chaque évocation de la patrie d'Andromaque les mots *mur* ou *muraille* alternant avec le mot *rempart*.

Oui, Seigneur, lorsque *au pied des murs fumants de Troie*
Les vainqueurs tout sanglants partagèrent leur proie...
185-186.

Je songe quelle étoit autrefois cette ville,
Si superbe en remparts, en héros si fertile...
197-198.

Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre ;
Je puis en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris
Dans ses murs relevés couronner votre fils.
330-332.

Sacrés murs que n'a pu conserver mon Hector.
928.

Dois-je oublier Hector privé de funérailles
Et traîné sans honneur *autour de nos murailles?*
993-994.

Il suffit à Racine de deux ou trois mots pour créer une atmosphère : car chacun de ces mots, si banal qu'il soit, se charge moins sans doute par la magie du contexte que par le pouvoir de la répétition, d'un charme évocateur dont le poète tire avec le minimum de moyens le minimum d'effet.

Les évocations de Troie par Pyrrhus et par Andromaque ne contiennent aucun détail vraiment particulier et, partant, aucun mot qu'on ne retrouve dans les autres tragédies. Racine, pour décrire Troie la fabuleuse, n'emprunte qu'au fonds le plus commun des ressources verbales de la tragédie. Il lui suffit de nommer des *palais*, des *tours* et un *autel* ; — des *campagnes* et un *fleuve* (dont le nom pourtant charmant [1] n'est pas cité) ; — enfin symboles d'un destin tragique, des *flammes*, de la *cendre*, du *sang*.

Ainsi s'exprime Pyrrhus qui n'est pas troyen :

... Et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie et quel est son destin.
Je ne vois que des *tours* que la cendre a couvertes,
Un *fleuve* teint de sang, des *campagnes* désertes,
Un enfant dans les fers ; et je ne puis songer
Que Troie en cet état aspire à se venger.

199-204.

Andromaque, qui a pourtant vu de ses yeux le spectacle de sa cité en ruines, ne la décrit pas avec plus de précision :

Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants
Entrant à la lueur de *nos palais brûlants*,
Sur tous mes frères morts se frayant un passage,
Et de sang tout couvert échauffant le carnage,
Songe aux cris des vainqueurs, songe aux cris des mourants,
Dans la flamme étouffés, sous le fer expirants.

999-1004.

Si la tragédie d'*Andromaque* contient si peu de mots désignant précisément des personnages, des lieux, ou des usages grecs ou troyens, du moins n'y relevons-nous presque aucun détail anachronique.

Céphise insiste auprès d'Andromaque pour qu'elle accepte l'hymen de Pyrrhus ; puis elle ajoute, comme pour devancer une objection sur la fidélité qu'une épouse doit au souvenir d'un premier époux qui fut Hector :

Pensez-vous qu'après tout ses *mânes* en rougissent ?

986.

Le mot *mânes* n'étant ni troyen, ni grec, mais romain, est à proprement parler anachronique dans la tragédie d'*Andromaque*. Toutefois, Racine pouvait s'autoriser du précédent de Virgile qui, dans un passage cité dans les deux préfaces d'*Andromaque*, avait lui aussi employé anachroniquement le mot *mânes*, à propos d'Hector :

---

1. Le *Simoïs*.

Libabat cineri Andromache, *Manesque* vocabat
Hectoreum ad tumulum.

Enéide, III, 303-304.

Louis Racine qui, dans une note au vers 1598 de *Bajazet*[1] a remarqué que le mot *Mânes* ne convenait pas dans la bouche des Mahométans, n'avait pas jugé bon de faire la même remarque au sujet du vers 986 d'*Andromaque*. Pour les contemporains de Racine, les Grecs et les Romains ont des civilisations analogues et comparables ; ils sont en quelque sorte « l'Antiquité ». Et le mot *Mânes*, dans une tragédie grecque, semble aussi naturel que le mot Jupiter. Même, à considérer les usages de la langue littéraire, ce sont plutôt les mots *démons*, équivalent grec de *Mânes* — et *Zeus*, nom du dieu auquel les Romains ont assimilé leur Jupiter — qui surprendraient et choqueraient les délicats.

Parfois, sans employer un mot strictement anachronique, Racine confère à la chose que ce mot désigne des usages ou significations qu'elle n'avait pas. A partir de la fin du troisième acte, le mariage d'Andromaque et de Pyrrhus semble décidé. Or, pour Racine, le temple et l'autel sont les lieux qui doivent nécessairement servir de décor à la cérémonie nuptiale, comme l'église est le lieu où des époux chrétiens doivent nécessairement recevoir le sacrement du mariage. Cependant les idées de temple et d'autel ne sont aucunement liées pour les anciens Grecs à l'idée de mariage [2].

Racine, accumulant les *temples* et les *autels*, dans les derniers vers d'*Andromaque*, introduit dans sa tragédie un anachronisme non de mots, mais de mœurs, qu'il renouvelle sans cesse comme à plaisir :

Je vous conduis au *temple* où son hymen s'apprête.
965.

Mais tout s'apprête au *temple* et vous avez promis.
1063.

Je vois en recevant sa foi sur les *autels*
T'engager à mon fils par des nœuds immortels.
1091-1092.

Dans le *temple* déjà le trône est élevé.
1215.

Je m'en vais seule au *temple* où leur hymen s'apprête.
1241.

L'un par l'autre entraînés nous courons à l'*autel*.
1299.

Porte aux pieds des *autels* ce cœur qui m'abandonne.
1385.

---

1. ... *Attestant les* Manes *de sa mère.*

2. (Ces) *cérémonies religieuses n'ont rien d'officiel ; elles appartiennent au culte domestique et se passent dans la maison du père de l'épousée.* Pierre Lavedan, *Dictionnaire de la Mythologie et des antiquités grecques et romaines.* Art. *Mariage*, p. 620.

Triomphant dans le *temple* il ne s'informe pas
Si l'on souhaite ailleurs sa vie ou son trépas.
1415-1416.

Je l'ai vu vers le *temple*, où son hymen s'apprête,
Mener en conquérant sa nouvelle conquête.
1433-1434.

Andromaque, au travers de mille cris de joie
Porte jusqu'aux *autels* le souvenir de Troie.
1437-1438.

Oreste avec ses Grecs dans le *temple* est entré.
1459.

Que de cris de douleur le *temple* retentisse.
1486.

Pyrrhus rend à l'*autel* son infidèle vie.
1494.

J'ai couru vers le *temple* où nos Grecs dispersés
Se sont jusqu'à l'*autel* dans la foule glissés.
1499-1500.

Mais enfin à l'*autel* il est allé tomber.
1520.

En rentrant dans ces lieux nous l'avons rencontrée
Qui couroit dans le *temple* inquiète, égarée.
1606-1607.

Si la couleur locale, dans *Andromaque*, est peu marquée par les mots, la couleur « morale » y brille de cet éclat discret, propre au style de Racine. Ce ne sont plus, comme dans la *Thébaïde*, le *crime*, la *haine* et le *sang* qui fournissent à l'auteur le thème de ses variations poético-psychologiques ; ou, comme dans l'*Alexandre*, la *Gloire* et la *Renommée*. Mais c'est la *Fatalité* qui pousse chacun des personnages à aimer celui ou celle dont il n'est pas aimé. Le mot *funeste* revient sans cesse dans leurs discours. Oreste surtout, emploie fréquemment un adjectif qui, caractérisant si bien sa destinée, rime si bien avec son nom, par une de ces coïncidences qui favorisent parfois les poètes, et dont Racine, comme le montrent les exemples suivants, à largement profité :

Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes yeux si *funeste*
Présenteroit d'abord Pylade aux yeux d'Oreste ?
5-6.

Je te vis à regret, en cet état *funeste*,
Prêt à suivre partout le déplorable Oreste.
45-46.

Et qu'est-ce que sa vue a pour vous de *funeste?*
Madame, n'est-ce pas toujours le même Oreste...
389-390.

Tel est de mon amour l'aveuglement *funeste*.
Vous le savez, Madame, et le destin Oreste
Est de venir sans cesse adorer vos attraits...
481-483.

Quittez, Seigneur, quittez ce *funeste* langage.
505.

Tel est mon partage *funeste*
Le cœur est pour Pyrrhus, et les vœux pour Oreste.
537-538.

La douleur qui se tait n'en est que plus *funeste*
834.

Mais aussitôt ma main, à moi seule *funeste*
D'une infidèle vie abrègera le reste.
1093-1094.

Ah ! que je crains, Madame, un calme si *funeste !*
Et qu'il vaudroit bien mieux... — Fais-tu venir Oreste ?
1141-1142.

Non, je vous priverai de ce plaisir *funeste*,
Madame : il ne mourra que de la main d'Oreste.
1249-1250.

Mais cet amour l'emporte, et par un coup *funeste*
Andromaque m'arrache un cœur qu'elle déteste.
1297-1298.

Il me laisse, l'ingrat ! cet embarras *funeste.*
Non, non, encore un coup : laissons agir Oreste.
1417-1418.

L'adjectif *funeste*, on le voit, ne s'applique pas uniquement à Oreste ; il apparaît et réapparaît, dans la tragédie de la fatalité intérieure, comme l'épithète « leit-motiv » qui convient le mieux tant aux principaux personnages eux-mêmes qu'à leurs sentiments et à leurs situations.

D. — *BRITANNICUS*

Avant de composer sa première tragédie romaine, Racine s'est nourri de Tacite, de Suétone et de Plutarque. Certains vers semblent ici moins des inventions du poète que des traductions, des transpositions ou des réminiscences. Dans aucune tragédie de Racine la couleur romaine n'est plus marquée. Il est donc particulièrement instructif d'étudier dans *Britannicus* les rapports entre le vocabulaire que le poète emploie et l'effet de dépaysement qu'il a dessein de produire.

Racine n'a employé que vingt-cinq noms propres dans *Britannicus : Agrippa*, *Auguste*, *Caïus* (c'est-à-dire *Caligula*), *César* (c'est-à-dire Néron), le *Champ de Mars*, *Claude* ou *Claudius* [1], *Corbulon* (fameux guerrier qui commande les légions de Syrie), *Domitius*, *Enobarbus* (c'est-à-dire *Cnaeius Domitius Aenobarbus*, père de Néron), *Germanicus*, *Livie*, *Locuste*, les *Néron*, *Octavie*, *Othon*, *Pallas*, *Pison*, *Plautus*, (descendant d'Auguste par les femmes), *Rome*, *Sénécion*, *Sénèque*, *Silanus*, *Sylla* (gendre de Claude), *Tibère* et *Thraséas*.

1. Racine appelle le père de Britannicus tantôt Claude et tantôt Claudius : son choix s'explique exclusivement par des raisons de mètre ou de rime.

Mis à part ceux des personnages de la tragédie, le plus employé de tous les noms propres est celui de *Pallas*, invisible et présent, qu'on ne trouve pas moins de dix-sept fois [1].

Si, dans *Britannicus*, les noms propres ne sont pas nombreux, on remarquera du moins que Racine a tiré parti habilement et, pour ainsi dire, à la romaine, du *nomen* et du *cognomen*. Quand Agrippine songe à prendre parti pour *Britannicus*, Néron n'est plus à ses yeux que « *le fils d'Enobarbus* » ; ce *cognomen* évoque intentionnellement celui des ancêtres de Néron dont Crassus l'orateur disait que sa barbe d'airain ne devait pas surprendre ceux qui le regardaient, puisqu'aussi bien il avait visage de fer et cœur de plomb.

On verra d'un côté le fils d'un empereur
Redemandant la foi jurée à sa famille,
Et de Germanicus on entendra la fille ;
De l'autre, l'on verra *le fils d'Enobarbus*,
Appuyé de Sénèque et du tribun Burrhus
Qui tous deux de l'exil rappelés par moi-même
Partagent à mes yeux l'autorité suprême.
842-848.

Dans ce passage, le *fils d'Enobarbus* s'oppose plus vivement au *fils d'un empereur*, que *Néron* ne s'opposerait à *Britannicus*. Comme l'écrivait Pascal, il y a des endroits où il faut dire *Paris* et d'autres où *la capitale de la France* convient mieux.

D'autre part encore, dans la scène de la dispute entre Néron et Britannicus, le fils de Claude rappelle insolemment au nouvel empereur le nom de la *gens* à laquelle il appartient. « Ces lieux, lui dit-il,

... Ne s'attendoient pas, lorsqu'ils nous virent naître,
Qu'un jour *Domitius* me dût parler (en) maître. »
1039-1040.

C'est l'adaptation d'un passage de Tacite, dans lequel l'historien use de cette violence discrète dont Racine a retrouvé le secret :

Obvii inter se Nero Britannicum nomine, ille Domitium salutavere (*Annales*, livre XXII, ch. XLI).

Les grands personnages de l'histoire romaine sont évoqués avec la même discrétion et sans aucun excès de noms propres. L'illustre Messaline n'est désignée que par une périphrase :

Quand *de Britannicus la mère* condamnée
Laissa de Claudius disputer l'hyménée.
1123-1124.

Les dieux eux-mêmes ne sont pas appelés par leurs noms romains ; et c'est le *Ciel* que les personnages de la tragédie se contentent d'invoquer. *Vesta* au culte de laquelle Junie décide de se vouer n'est même pas désignée par son nom. Pourtant, dans la périphrase célèbre :

1. Aux vers 304, 356, 363, 366, 376, 494, 495, 762, 811, 823, 835, 1129, 1145, 1217, 1253, 1291, 1299.

Ils la mènent au temple, où, depuis tant d'années,
Au culte des *autels* nos vierges destinées
Gardent fidèlement le dépôt précieux
Du feu toujours ardent qui brûle pour nos dieux.
1743-1746.

la substitution de *Vesta* à *autels* n'eût pas modifié la mesure du vers.

Mais Racine, par une espèce de gageure, s'était inconsciemment décidé à n'introduire aucune divinité romaine dans la plus romaine de ses tragédies. Car on ne peut considérer comme des divinités romaines ni le malin *démon* dont parle Britannicus [1], ni le *génie* de Néron qui tremble devant celui d'Agrippine [2].

De noms communs spécifiquement romains, Racine n'a pas fait un usage moins discret que de noms propres. C'est à peine si l'on en relève une dizaine, se rapportant à la vie civile, à la vie militaire ou à la vie religieuse.

A part la condition d'empereur, on croirait, à lire *Britannicus*, qu'il n'existait à Rome que celle de *consul* (v. 28-136), de *tribun* (v. 846), ou d'*affranchi* (v. 200, 344, 356, et *passim*). Racine emploie bien aussi le nom de *censeur*, mais exclusivement au sens métaphorique :

(Burrhus à Agrippine) :

Ah ! quittez d'un *censeur* la triste diligence.
271.

(Néron, à Burrhus) :

Tout ce que je désire
Trouve en vous un *censeur* prêt à me contredire.
1095-1096.

C'est peut-être, parmi les institutions romaines, le Sénat qui est le plus souvent désigné et le plus pittoresquement évoqué dans *Britannicus*, où l'on relève de véritables « variations » sur ce thème.

Le *populus senatusque romanus* est désigné plusieurs fois au cours de la tragédie.

Ai-je mis dans sa main le timon de l'Etat
Pour le conduire *au gré du* PEUPLE *ou du* SÉNAT?
45-46.

Le Sénat chaque jour *et le peuple*, irrités
De s'ouïr par ma voix dicter vos volontés.
1241-1242.

(Cf. aussi vers 1530).

---

1. (Britannicus à Junie) :
Quel *démon* envieux
M'a refusé l'honneur de mourir à vos yeux.
701-702.

2. Mon *génie* étonné tremble devant le sien.
506.

Agrippine évoque non sans grandeur le temps où le Sénat siégeait au palais impérial, sous sa présidence non déclarée :

(*Lorsque...*)

... Mon ordre au palais assembloit le Sénat
Et que, derrière un voile, invisible et présente,
J'étois de ce grand corps l'âme toute puissante.
94-96.

Burrhus renouvelle le demi-calembour de Tacite sur les *sénateurs* et sur les *délateurs* [1], et Racine tire une rime française de la paronymie des substantifs latins :

Les déserts autrefois peuplés de *sénateurs*
Ne sont plus habités que par leurs *délateurs*.
209-210.

Néron trace le portrait, un peu ironique, d'un vieux sénateur :

Je vous croirai, Seigneur, lorsque dans les alarmes
Il faudra soutenir la gloire de nos armes,
Ou lorsque *plus tranquille, assis dans le* SÉNAT,
Il faudra décider du destin de l'Etat.
794.

Enfin, Agrippine et Britannicus voient justement dans le Sénat le corps représentatif de la noblesse romaine :

BRITANNICUS.

— La moitié du *Sénat* s'intéresse pour nous :
Sylla, Pison, Plautus...

AGRIPPINE.

— Prince, que dites-vous ?
Sylla, Pison, Plautus ! les chefs de la noblesse !
905-907.

La VIE MILITAIRE n'est évoquée que par les *faisceaux :*

Néron devant sa mère a permis le premier
Qu'on portât les *faisceaux* couronnés de laurier.
85-86.

et par les *aigles* romaines :

Vous avez vu cent fois nos soldats en courroux
Porter en murmurant leurs *aigles* devant vous,
Honteux de rabaisser par cet indigne usage
Les héros dont encor elles portent l'image.
1245-1248.

La composition de l'armée elle-même — alors que le tribun Burrhus est un personnage important de la tragédie — n'a fourni que le mot

1. « ... (Cum)... insulas omnes, quas modo *senatorum*, jam *delatorum* turba compleret. TACITE, *Panégyrique de Trajan*, XXXV.

légion, employé d'ailleurs par Agrippine dans un vers fort beau, et qui évoque bien la grandeur et la servitude des officiers romains :

Vous dont j'ai pu laisser vieillir l'ambition
Dans les honneurs obscurs de quelque LÉGION.
153-154.

Enfin la VIE RELIGIEUSE n'a fourni que le mot *vestales*, employé une seule fois dans toute la tragédie :

Seigneur, j'irai remplir le nombre des *vestales*.
1076.

Deux mots précis, l'adjectif *néfaste* et le mot *libation* que Racine avait l'occasion d'employer ont été remplacés par des synonymes. A *néfaste* a été substitué *infortuné :*

Vous verrez mettre au rang des jours *infortunés*
Ceux où jadis la sœur et le frère [1] sont nés.
1453-1454.

A *libation* a été substitué *effusion*. César prend le premier une coupe à la main :

Pour achever ce jour sous de meilleurs auspices,
Ma main de cette coupe épanche les prémices,
Dit-il : Dieux, que j'appelle à cette *effusion*,
Venez favoriser notre réunion.
1623-1626.

A côté des mots spécifiquement romains, qui sont rares dans *Britannicus*, Racine a employé par un procédé assez subtil des mots qui, sans être romains, tirent du contexte une valeur romaine.

Le mot *proscription* n'est pas employé dans *Britannicus*, mais le mot *exil*, désignant une pratique familière à ceux qui ont exercé à Rome l'art de gouverner, est pris souvent dans une acception qu'on peut, sans en forcer le sens, qualifier de romaine.

Falloit-il dans *l'exil* chercher des corrupteurs ?
186.

L'*exil* me délivra des plus séditieux.
1154.

(Cf. aussi vers 823, 847, 853, 1164).

Quand ce n'est point d'un ennemi politique mais d'une épouse ou d'un enfant qu'un empereur veut se délivrer, il *répudie* l'épouse au moyen d'un *divorce*, ou *déshérite* celui qui par les liens du sang était son légitime *héritier*. C'est ainsi qu'on trouve plusieurs fois dans *Britannicus* le verbe *répudier* (v. 434, 480, 597, 619), et que le *divorce* y est désigné trois fois dans un contexte qui transforme ce mot d'usage général en un terme de droit romain.

(Néron, d'Octavie) :

... Trop heureux si bientôt la faveur d'un *divorce*
Me soulageoit d'un joug qu'on m'imposa par force.
466-467.

1. Le frère et la sœur : Britannicus et Octavie.

(Narc. à Nér., d'Auguste et de Livie) :

Par un double *divorce* ils s'unirent tous deux,
Et vous devez l'Empire à ce divorce heureux.
477-478.

(Brit. à Nér.) :

Rome met-elle au nombre de vos droits
Tout ce qu a de cruel l'injustice et la force,
Les emprisonnements, le rapt et le *divorce?*
1046-1048.

Par un procédé analogue, les noms d'*héritier* (586), et d'*héritière* (632), les verbes *adopter* (814, 861, 864, 1146) et *déshériter* :

Vous qui *déshéritant* le fils de Claudius
Avez nommé César l'heureux Domitius
17-18

tirent d'un contexte historique une valeur institutionnelle.

On relèverait, dans *Britannicus*, un grand nombre d'expressions qui ne sont, pour ainsi dire, qu'*accidentellement* romaines, mais qui nous apparaissent pourtant comme des termes d'institutions ou de mœurs, parce qu'un historien illustre, Tacite ou Suétone, a employé les expressions latines dont ils ne sont que la transcription française. En voici quelques-unes :

Jurer.

Autant que par César on *jure* par sa mère.
192.

C'est une allusion au serment des cohortes prétoriennes, et une adaptation d'un passage connu de Tacite :

... *Quod... juraturas in feminae verba prætorias cohortes spera visset.* (*Annales*, XIV, 11).

Les délices de Rome.

De Rome pour un temps Caïus fut les *délices* ;
Mais sa feinte bonté se tournant en fureur,
Les délices de Rome en devinrent l'horreur.
40-42.

L'expression est de Suétone, qui l'applique non à Caligula, mais à Titus :

Titus amor ac deliciae generis humani (*Titus*, ch. I.)

Le Père de la Patrie, en parlant de Néron.

Ah ! que *de la patrie* il soit, s'il veut, *le père.*
47.

Enfin, comme dans les œuvres précédentes, on relève dans *Britannicus* des mots répétés si souvent qu'ils donnent à l'ensemble de la tragédie ce que nous avons appelé sa « *couleur morale* ».

Le vent du large ne souffle pas dans *Britannicus*, comme dans

Andromaque ; on y respire au contraire l'air confiné d'une cour. Aussi le mot *cour* revient-il sans cesse dans les propos des personnages de la tragédie ; on ne le relève pas moins de vingt-trois fois aux vers 91, 187, 194, 370, 417, 439, 546, 576, 642, 647, 884, 944, 946, 1107, 1112, 1264, 1483, 1521, 1522, 1552, 1617, 1635 et 1644.

Parfois le mot est accompagné d'un commentaire qui en accroît le pouvoir évocateur :

> La *cour* de Claudius en esclaves fertile...
>
> 187.

> Je ne connais Néron et la *cour* que d'un jour ;
> Mais, si je l'ose dire, hélas ! dans cette *cour*
> Combien tout ce qu'on dit est loin de ce qu'on pense !
> Que la bouche et le cœur sont peu d'intelligence !
> Avec combien de joie on y trahit sa foi !
> Quel séjour étranger et pour vous et pour moi !
>
> 1521-1526.

Dans cette *cour*, chacun a une claire conscience des droits qu'il tient de ses aïeux, dont les fantômes ne l'obsèdent pas moins que la présence, vivante mais invisible, de Pallas ou de Locuste. Le mot *aïeux* est répété neuf fois dans *Britannicus*, s'appliquant à ceux d'Agrippine :

> Le sang de mes *aïeux* qui brille dans Junie.
>
> 228.

(Bur. à Nér.) :

> Rome et tous vos soldats révèrent ses *aïeux*.
>
> 768.

> Les droits de mes *aïeux* que Rome a consacrés.
>
> 1121.

à ceux de Britannicus :

> Pour moi, quoique banni du rang de mes *aïeux*...
>
> 1489.

à ceux de Néron :

> Pour se conduire enfin n'a-t-il pas ses *aïeux*?
>
> 162.

> Sur ses *aïeux* sans doute il n'a qu'à se régler.
>
> 217.

à ceux de Junie :

> Elle est dans un palais tout plein de ses *aïeux*.
>
> 238.

> Non, Madame, l'époux dont je vous entretiens,
> Peut sans honte assembler vos *aïeux* et les siens.
>
> 569-570.

et même à ceux du malheureux Silanus, frère de Junie :

> Silanus, sur qui Claude avoit jeté les yeux
> Et qui comptoit Auguste au rang de ses *aïeux*.
>
> 65-66.

Enfin, les deux derniers actes de *Britannicus* qu'on aurait deux fois raison d'appeler le « *drame des poisons* », puisque le fils de Claude, mort sans doute empoisonné, y meurt empoisonné lui-même, et que Racine a composé sa tragédie un peu avant que s'instruisît l'affaire des poisons dans laquelle il était compromis [1], ces deux derniers actes contiennent sur les mots *poison* (v. 354, 1392, 1396, 1406), *empoisonner* (1657), *empoisonneur* (v. 1430) et *empoisonnement* (1449) des variations auxquelles le dénouement du drame doit sa « *couleur morale* ».

Cet examen a montré que les procédés employés par Racine dans *Britannicus* pour dépayser le lecteur ou l'auditeur, s'ils sont plus efficaces que dans les tragédies précédentes, ne sont pourtant pas moins discrets et que, partant, ils n'enrichissent guère un vocabulaire dont nous devons à nouveau signaler la pauvreté.

On pourra s'en convaincre davantage encore en relisant, dans *Britannicus*, deux passages qui sont de véritables tableaux d'histoire romaine.

Le premier pourrait s'intituler :

Premier outrage de Néron à sa mère.

Ce jour, ce triste jour frappe encor ma mémoire
Où Néron fut lui-même ébloui de sa gloire,
Quand les ambassadeurs de tant de rois divers
Vinrent le reconnoître au nom de l'univers.
Sur son trône avec lui j'allois prendre ma place.
J'ignore quel conseil prépara ma disgrâce :
Quoi qu'il en soit, Néron, d'aussi loin qu'il me vît,
Laissa sur son visage éclater son dépit.
Mon cœur même en conçut un malheureux augure.
L'ingrat, d'un faux respect colorant son injure,
Se leva par avance, et courant m'embrasser,
Il m'écarta du trône où je m'allois placer.
Depuis ce coup fatal le pouvoir d'Agrippine
Vers sa chute, à grands pas, chaque jour s'achemine.
99-112.

Et le second passage serait le

Récit par Agrippine de la mort de Claude et de l'avènement de Néron.

Il mourut. Mille bruits en courent à ma honte.
J'arrêtai de sa mort la nouvelle trop prompte ;
Et tandis que Burrhus alloit secrètement
De l'armée en vos mains recevoir le serment,
Que vous marchiez au camp, conduit sous mes auspices,
Dans Rome les autels fumoient de sacrifices ;
Par mes ordres trompeurs tout le peuple excité
Du prince déjà mort demandoit la santé.
Enfin des *légions* l'entière obéissance
Ayant de votre empire affermi la puissance,
On vit Claude ; et le peuple, étonné de son sort,
Apprit en même temps votre règne et sa mort.
1183-1194.

---

1. Cf. Mauriac, *Vie de Racine*, p. 88.

Le premier texte ne contient strictement aucun mot romain. Quant au second, à part le mot *légion* au vers 1191, il n'est composé que de mots empruntés au vocabulaire le plus commun de la tragédie : le *peuple* et le *prince*, le *camp* et l'*armée*, les *autels* et les *sacrifices*, etc. Même le mot *auspices*, au vers 1187, ne désigne pas un usage de la religion romaine, mais est pris dans son sens le plus général, le plus vague et le moins romain.

E. — *BÉRÉNICE*

Comme *Britannicus*, *Bérénice* est une tragédie dont le décor est à Rome, dans le palais de l'empereur, et les époques où se situent les deux actions ne sont pas bien éloignées l'une de l'autre, puisqu'onze ans seulement séparent la mort de Néron de l'avènement de Titus.

Pourtant la couleur de *Bérénice* ne ressemble guère à celle de *Britannicus* ; la seconde tragédie romaine de Racine diffère de la première comme une esquisse au pastel d'une grande composition à l'huile, ou, pour en revenir aux personnages du poète, comme les sentiments de Bérénice se distinguent de ceux d'Agrippine.

Il n'y a rien de particulier à dire sur l'usage des vingt-six noms propres de cette tragédie [1], sinon que la plupart d'entre eux sont employés dans les deux premiers actes de la tragédie, comme si le poète, après avoir situé les décors extérieurs de ce drame intime ne tournait ensuite ses regards que vers le cœur de ses héros.

On cite souvent, comme particulièrement évocateur, le vers célèbre :

> *Dans l'Orient désert* quel devint mon ennui !
> 284.

Les deux vers qui suivent immédiatement, quoique moins connus, ne sont ni moins beaux, ni moins évocateurs :

> Je demeurai longtemps *errant dans Césarée,*
> *Lieux charmants où mon cœur vous avoit adorée.*
> 235-236.

Mais quel que fût le bonheur de Racine dans l'usage qu'il faisait des noms propres, il n'a jamais abusé d'une commodité qui risquerait chez un poète moins discret, de tourner au procédé. Et quand Paulin nous apprend que

> *Sur cent peuples nouveaux* Bérénice commande
> 527.

---

1. *Agrippa* (frère de Bérénice), *Antoine*, l'*Arabie*, *Caligula*, le *Capitole*, *César* (c'est-à-dire *Titus*), *Césarée* (ville de Palestine), les *Césars*, la *Cilicie*, *Claudius*, *Cléopâtre*, la *Comagène*, l'*Euphrate*, *Félix* (frère de l'affranchi Pallas), l'*Italie*, l'*Idumée*, la *Judée*, les *Juifs*, *Jules* (César), *Néron*, l'*Orient*, *Ostie*, la *Palestine*, *Pallas*, la *Syrie*, *Vespasien*.

le poète néglige ou plutôt dédaigne de nous rappeler les noms de ces peuples vassaux.

De même, quand Titus rappelle à Bérénice que les plus illustres Romains ont toujours obéi aux lois de la patrie, si pénible qu'en fût l'observance, il évite d'appeler ces héros par leurs noms et ne procède que par allusion.

> *L'un*, jaloux de sa foi, va chez les ennemis
> Chercher avec la mort la peine toute prête ;
> D'un fils victorieux *l'autre* bannit la tête ;
> *L'autre*, avec des yeux secs et presque indifférents
> Voit mourir ses deux fils, par son ordre expirants.
> 1162-1166.

Le premier, c'est *Régulus* qui se livre aux Carthaginois pour rester fidèle à son serment ; le deuxième, *Manlius Torquatus*, sur l'ordre duquel son propre fils, pour avoir sans la permission de ses chefs livré (et gagné) un combat singulier contre un Latin qui l'avait défié, fut condamné à la décollation ; le troisième, *Brutus*, dont les fils, coupables d'avoir conspiré en faveur de Tarquin, furent mis à mort sur son ordre.

On pourrait croire que les noms désignant objets ou institutions de la Rome ancienne sont nombreux dans une tragédie où le malheur des principaux personnages naît du conflit de leurs passions avec les commandements de la conscience romaine. Et pourtant, si l'atmosphère de *Bérénice* est romaine, les mots qui créent cette atmosphère ne sont qu'exceptionnellement romains.

Examinons tour à tour comment sont évoqués par Racine la VIE QUOTIDIENNE, la VIE POLITIQUE, la VIE MILITAIRE et la VIE RELIGIEUSE à Rome.

La VIE QUOTIDIENNE des grands personnages ne nous est pas révélée. Nous ne savons pas comment ils sont vêtus. Phénice, qui est la confidente de Bérénice, c'est-à-dire à la fois la gardienne de ses secrets et la dame d'honneur attachée à son service, ne nous renseigne guère sur la manière dont la Reine est vêtue.

> Laissez-moi relever *ces voiles détachés*,

dit-elle à Bérénice (vers 969), qui lui répond avec une imprécision tout à fait analogue :

> Et que m'importe hélas ! de *ces vains ornements* ?
> 973.

Les personnages de Racine vêtus, non de *toges*, et de *tuniques*, mais de *voiles* et d'*ornements*, se retrouvent non dans un *œcus* ou dans un *triclinium*, mais dans un *cabinet* ou dans un *appartement*.

> Souvent ce *cabinet* superbe et solitaire
> Des secrets de Titus est le dépositaire.
> 3-4.

> De son *appartement* cette porte est prochaine
> Et cette autre conduit dans celle de la Reine.
> 7-8.

La VIE POLITIQUE et les institutions n'ont fourni à Racine pour *Bérénice* que les mots, peu nombreux, qu'il avait déjà employés dans *Britannicus* : *consul, sénats, tribuns*. Encore le poète se contente-t-il ici d'une sèche énumération.

> Seigneurs, tous les *tribuns*, les *consuls*, le *sénat*.
> 1241-1242.

L'habitude, chère aux Romains, d'orner de fleurs ou de lauriers la statue des empereurs a été évoquée deux fois dans *Bérénice*, et Racine a employé à cet effet les mots *statue* et *image*, qu'on hésite à compter comme noms romains.

> Il verra le Sénat m'apporter ses hommages
> Et le peuple de fleurs couronner ses *images*.
> 299-300.

> ... Et le peuple élevant ses vertus jusqu'aux nues
> Va partout de lauriers couronner vos *statues*.
> 1123-1124.

Bien plutôt, comme nous l'avons déjà remarqué à propos de *Britannicus*, ne s'agit-il là que de mots ordinaires auxquels le contexte seul confère une valeur spécifiquement romaine.

La VIE MILITAIRE a fourni à Racine, outre les mots *aigles* et *faisceaux* :

> Ces *aigles*, ces *faisceaux*, ce peuple, cette armée.
> 304.

qui se retrouvent ailleurs, les mots *bélier* et *échelle* qui ne sont employés dans aucune autre tragédie.

> Sur le triple rempart les ennemis tranquilles
> Contemploient sans péril nos assauts inutiles ;
> Le *bélier* impuissant les menaçoit en vain.
> Vous seul, Seigneur, vous seul, une *échelle* à la main,
> Vous portâtes la mort jusque sur leurs murailles.
> 107-111.

Ces détails, empruntés à Flavius Josèphe (*Guerre de Judée*, livre V, chap. 21) et ces deux mots désignant des objets matériels surprennent chez Racine ; un court passage comme celui-là montre qu'il y avait aussi dans l'auteur de *Bérénice* un poète réaliste auquel les usages et les règles de son art n'ont permis qu'exceptionnellement d'utiliser ses dons.

La VIE RELIGIEUSE n'a guère fourni à Racine que le mot *bûcher*, dans l'évocation des honneurs funèbres rendus par Titus à son père Vespasien :

> Ces flambeaux, ce *bûcher*, cette nuit enflammée...
> 303.

Encore le mot *bûcher* n'est-il pas spécifiquement romain.

Le mot *apothéose* est soigneusement évité par Racine, alors que la chose est clairement désignée dans ce vers :

> Le sénat *a placé son père entre les dieux.*
> 166.

Si Racine évite les mots trop précis, du moins évite-t-il aussi, en général, les mots anachroniques. On trouve pourtant, dans *Bérénice*, le mot *retraite* auquel le poète confère presque sa signification chrétienne.

> Titus, après huit jours d'une *retraite* austère,
> Cesse enfin de pleurer Vespasien son père.
> 55-56.

C'est la première application d'une catégorie particulière de transpositions qui deviendront plus tard familières à Racine, et dont *Esther* et *Athalie* nous fourniront de nombreux exemples. Mais, dans *Bérénice*, Racine a poussé le scrupule qui lui fait éviter les mots suspects d'anachronisme au point de considérer que l'emploi du mot *dieux* au pluriel par la Reine ou par ses interlocuteurs était déplacé, puisque Bérénice, étant juive, était monothéiste. Il ne s'est d'ailleurs avisé de cela qu'après la première édition de sa tragédie et, pour faire disparaître les *dieux* qu'on y trouve, plusieurs corrections ont été nécessaires dans les éditions suivantes.

La leçon des vers 145-146 est, dans l'édition de 1671 :

(Bér. à Ant.) :

> Aujourd'hui que les *Dieux* semblent me présager
> Un bonheur qu'avec vous je prétends partager.

Dès la seconde édition (1676), le vers 145 a été modifié ainsi :

> Aujourd'hui que le *Ciel*...

La leçon du vers 138 est, dans l'édition de 1671 :

(Bér. à Ant.) :

> Au nom des *dieux*, parlez : c'est trop longtemps se taire.
> 183.

Mais l'édition de 1676 porte cette variante :

> — Que craignez-vous ? Parlez...

Nous lisons, dans les éditions de 1671 à 1687 :

(Tit. à Bér.) :

> Pourquoi des *Immortels* attester la puissance ?
> 591.

Racine a laissé subsister cette leçon dans plusieurs éditions successives ; en effet, Titus, n'étant pas Juif lui-même, mais païen, pouvait sans invraisemblance invoquer les dieux. Mais, dans la suite, Racine a trouvé sans doute plus délicat que, s'adressant à Bérénice, il ne nomme pas devant elle des divinités qu'elle ne reconnaît pas pour telles ; et le vers 591 a été ainsi modifié, dans l'édition de 1697 :

Pourquoi même du *ciel* attester la puissance ?

De la même manière, et pour la même raison, le vers 600 qu'on lit ainsi dans les éditions antérieures à 1697 :

Plût aux DIEUX que mon père hélas ! vécût encore !

est modifié ensuite en :

Plût au CIEL...

Cependant, par une négligence qui n'est pas sans exemple chez Racine, l'emploi du mot *dieux* au pluriel n'a pas été modifié dans deux discours l'un de Titus, l'autre d'Antiochus, adressé à Bérénice :

(Tit. à Bér.) :

Ah ! *Dieux* ! dans quel moment son injuste rigueur
De ce cruel soupçon vient affliger mon cœur !
1337-1338.

(Ant. à Bér.) :

Je conjure *les Dieux* d'épuiser tous les coups
Qui pourroient menacer une si belle vie
Sur ces jours malheureux que je vous sacrifie.
1466-1468.

Si la couleur locale n'est que faiblement marquée dans *Bérénice* (on ne la trouve guère qu'à la fin du premier acte, dans le magnifique tableau pourpre et or de l'apothéose de Vespasien et de l'avènement de Titus (v. 301-308) dont nous avons déjà cité les principaux passages), la couleur que nous avons appelée « *morale* » apparaît, elle aussi, moins nettement que dans les précédentes tragédies.

On remarquera toutefois l'accumulation qu'on ne peut dire absolument volontaire, mais que du moins Racine n'a rien fait pour éviter des mots qui expriment soit la condition des personnages, soit la fatalité qui les désunit : le mot *roi*, employé 12 fois ; le mot *reine*, employé 31 fois, le mot *loi*, employé 12 fois ; le mot *peuple*, employé 9 fois.

F. — *BAJAZET*

La tragédie de *Bajazet* offre un intérêt particulier pour la question qui nous occupe car, comme Racine le dit lui-même dans ses *Préfaces*, sa principale préoccupation a été d'observer scrupuleusement les mœurs et l'histoire des Turcs.

La principale chose à quoi je me suis attaché, écrit-il dans sa première *Préface* (édition de 1672), *ç'a été de ne rien changer ni aux mœurs ni aux coutumes de la nation. Et j'ai pris soin de ne rien avancer qui ne fût conforme à l'histoire des Turcs et à la nouvelle Relation de l'empire ottoman, que l'on a traduite de l'anglois.*

Et à la fin de la seconde *Préface*, dans un passage qui se trouve seulement dans les éditions de 1676 et de 1687 et qui a été supprimé par la suite, nous lisons une déclaration analogue à la précédente :

Je me suis attaché à bien exprimer dans ma tragédie ce que nous savons des mœurs et des maximes des Turcs.

Ainsi l'intention est-elle bien déterminée chez le poète de respecter les us et coutumes du peuple ottoman et de représenter les Turcs comme tels, non comme des « *courtisans françois* », — afin de réparer, comme il le dit ailleurs dans la seconde *Préface*, « *par l'éloignement des pays la trop grande proximité des temps.* »

C'est dans l'antiquité gréco-romaine que Corneille et Racine situent leurs principales tragédies, et le vocabulaire de la langue tragique porte la marque de cette coutume. Les sujets pour lesquels le vocabulaire commun devrait normalement subir les modifications, restrictions, ou enrichissements, les plus sensibles sont ceux dont l'action se situe en dehors de l'Antiquité. D'où l'intérêt qu'offrent pour l'ensemble de la présente étude les tragédies de *Bajazet* d'une part, et d'autre part d'*Esther* et d'*Athalie*.

Les noms propres employés par Racine dans *Bajazet* sont moins nombreux que dans *Britannicus* et que dans *Bérénice* ; on n'en trouve que dix-huit dans toute cette tragédie [1] ; encore plusieurs d'entre eux ne sont-ils pas spécifiquement turcs.

Racine n'a rassemblé plusieurs de ces noms propres qu'en un passage de la tragédie, qui est comme une rétrospective de l'histoire turque, et où chacun des noms employés tire du voisinage des autres un éclat particulier.

> *Solyman* jouissait d'une pleine puissance :
> *L'Égypte* ramenée à son obéissance,
> *Rhodes*, des *Ottomans* ce redoutable écueil,
> De tous ses défenseurs devenu le cercueil,
> Du *Danube* asservi les rives désolées,
> De l'empire *persan* les bornes reculées,
> Dans leurs climats brûlants les *Africains* domptés,
> Faisoient taire les lois devant ses volontés.
>
> 473-480.

A cette seule exception près, l'emploi des noms propres dans *Bajazet* est d'une extrême discrétion. Alors que l'action se situe à *Constantinople*, Racine n'a pas employé une seule fois dans sa tragédie le nom moderne de cette capitale. Il y a substitué l'ancien nom de *Byzance* pour deux raisons, dont chacune suffirait :

1° parce que le nom ancien est plus prestigieux ;

2° parce qu'il offre à la rime des possibilités interdites au mot Constantinople [2].

---

1. Les *Africains*, *Amurat*, l'*Asie*, *Babylone*, *Bajazet* (5e empereur des Turcs, vaincu par Tamerlan en 1402), *Byzance*, le *Danube*, *l'Egypte*, l'*Europe*, l'*Euxin*, *Ibrahim*, *Orcan*, esclave d'Amurat, *Osman*, les *Ottomans*, les *Persans*, *Rhodes*, *Roxelane*, *Solyman*.

2.
> Que ton retour tardoit à mon impatience !
> Et que d'un œil content je te vois dans *Byzance* !
>
> 9-10.
>
> Déclarons-nous, Madame, et rompons le silence.
> Fermons-lui dès ce jour les portes de *Byzance*.
>
> 225-226.

Ces deux raisons justifient également la substitution au mot *Turc*, nom ou adjectif, du mot *ottoman*[1]. Dans sa tragi-comédie de *Soliman*, représentée en 1637, trente-cinq ans avant *Bajazet*, Dalibray avait déjà pour les mêmes raisons substitué *Byzance* à *Constantinople*, et *Thrace* à *Turquie*.

Les noms communs fournis par les mœurs ou institutions turques ne sont pas nombreux. On ne relève dans toute la tragédie que les mots *janissaire*, *sérail*, *sultan*, *sultane* et *visir*. A la rigueur, on pourrait y ajouter l'adjectif *muet* pris substantivement qui tire du contexte une valeur particulière et désigne, selon Ricaut (*Histoire de l'état présent de l'Empire ottoman*, traduite de l'anglois par M. Briot, un vol. in-4°, Paris, chez Mabre-Cramoisy, 1670, p. 64), une « *espèce de serviteurs domestiques à la cour des princes ottomans, que l'on nomme Bizehami ou muets, et qui sont naturellement sourds, et par conséquent muets* ».

Ces cinq mots forment tout l'apport du vocabulaire turc à la langue tragique de Racine. Aussi, comme un homme qui commence à apprendre un idiome étranger répète inlassablement les quelques mots essentiels et caractéristiques qu'il a retenus, Racine a-t-il recours sans cesse aux cinq mots qu'il a choisis pour créer l'atmosphère ottomane. Les mots *janissaire*, *serrail*[1], *sultan*, *sultane* et *visir* reviennent 78 fois dans les 1748 vers de la tragédie, c'est-à-dire qu'on en trouve un tous les 25 vers.

Chacun de ces cinq mots est d'ailleurs employé avec une incontestable maîtrise et habileté.

Janissaire.

A la première fois que les *janissaires* sont nommés, leur nom est accompagné d'un adjectif qui les caractérise.

> Que faisoient cependant *mes braves janissaires* ?
> 29.

Plus loin, Racine a intentionnellement fait rimer leur nom avec un autre adjectif qui ne les caractérise pas moins :

> Dans leur rébellion les chefs des *janissaires*,
> Cherchant à colorer leurs desseins *sanguinaires*...
> 489-490.

Serrail[2].

On se rappelle le vers connu dans lequel Acomat évoque si intensément le palais du sultan :

> Nourri dans le *serrail* j'en connois les détours.
> 1424.

On connaît moins les autres passages de *Bajazet* où le *sérail* est évoqué à la fois comme une geôle royale et comme le labyrinthe des passions.

---

1. Cf. aux vers 15-16 les rimes *ottoman-sultan* ; aux vers 465-466 les rimes *ottomane-Roxelane*. Il n'y a pas de rimes françaises aux mots *turc*, *turque*.
2. *Serrail*. Racine écrit toujours ce mot avec deux r.

Ainsi donc pour un temps Amurat désarmé
Laissa dans le *serrail* Bajazet enfermé.
127-128.

(Acomat, de Roxane).

Invisible d'abord elle entendoit ma voix
Et craignoit du *serrail* les rigoureuses lois.
203-204.

(Roxane).

Que le *serrail* soit désormais fermé.
571.

(Acomat).

Tantôt dans le *serrail* j'ai laissé tout paisible
586.

Du *serrail* s'il faut venez forcer la porte.
629.

Cf. aussi les vers 745-1338-1529.

Sultan. Sultane.

Ce sont les deux mots le plus souvent employés dans *Bajazet* : *sultan*, 26 fois ; *sultane*, 17 fois. Racine les a répétés comme à plaisir, et utilisés volontiers à la rime où ils semblent appeler *sultan*, l'adjectif *ottoman* [1], et *sultane* le nom de *Roxane* [2].

Visir.

Le mot *visir* est employé 19 fois. Deux fois au moins Racine a donné au mot une singulière puissance grâce à un contexte approprié. Nous avons remarqué surtout cette maxime à l'usage des cours :

Un *visir* au sultan fait toujours quelque ombrage.
185.

et la fière déclaration d'Acomat, à la fin de l'acte IV :

Mourons : moi, cher Osmin, comme un *visir*, et toi
Comme le favori d'un homme tel que moi.
1427-1428.

Enfin, avant d'en terminer avec cette étude des 3 mots turcs de *Bajazet*, on remarquera que Racine, soit par souci de variété, soit plutôt par un goût instinctif des mots vagues, a employé, concurremment avec les substantifs *serrail*, *sultan et sultane*, les substantifs *palais* (799, 871, 875, 1628), *empereur* (455, 852) et *impératrice* (469), de même sens, mais de plus grande extension.

Vu le nombre extrêmement réduit des mots d'origine turque employés dans *Bajazet*, on peut se demander si Racine n'a pas systématiquement évité l'emploi de mots utiles, mais qui lui semblaient trop précis.

---

1. La rime *ottoman-sultan* se trouve aux vers 15-16, déjà cités.
2. Et même il a voulu que l'heureuse *Roxane*
Avant qu'elle eût un fils prît le nom de *sultane*.
101-102.

Un examen attentif du vocabulaire de *Bajazet* montre que Racine s'est interdit dans cette tragédie l'emploi de deux sortes de mots turcs :

1° ceux qui désignent des CHOSES RELIGIEUSES ;

2° ceux dont la transcription française eût semblé trop ÉTRANGE OU EXOTIQUE.

A la première catégorie appartiennent tous les mots du culte islamique. Aucun de ces mots n'est employé dans *Bajazet. Mahomet* lui-même n'est jamais désigné. Et c'est par le *Ciel* que jure Atalide :

> Je jure *par le Ciel* qui me voit confondue...
> 1589.

A la seconde catégorie appartiennent les mots qui s'étaient insuffisamment francisés.

Le *mufti* et les *ulémas* ne sont désignés dans *Bajazet* qu'au moyen de périphrases :

> Pour moi, j'ai déjà su par mes brigues secrètes
> Gagner *de votre loi les sacrés interprètes.*
> 233-234.

> *Les chefs de notre loi* conspirent avec vous.
> 432.

L'*étendard* de Mahomet que les ouvrages contemporains pratiqués par Racine appellent le *Bajarac*, l'*Œucab* ou le *Sandjack-Scherif* — beaux noms, étranges et sonores — n'est désigné lui aussi, et en deux passages, qu'indirectement :

> Déployez en son nom *cet étendard fatal*
> *Des extrêmes périls l'ordinaire signal.*
> 239-240.

> *Du prophète divin l'étendard redouté.*
> 848.

Enfin les exécuteurs ordinaires des arrêts de mort dans le sérail sont appelés les *muets*, comme nous l'avons déjà vu plus haut, et non pas les *bizehamis*, du nom qu'on leur donnait communément et que Racine connaissait par la lecture de Ricaut *(op. cit.)*.

Tout se passe comme si le poète, sensible à toute espèce de ridicule, avait voulu éviter l'emploi de mots qui eussent pu donner à sourire. Or c'est un fait que, dans notre langue, les mots d'apparence exotique prêtent souvent à la moquerie par une sorte d'application au langage de la xénophobie naturelle du peuple français. Qu'on se rappelle l'usage plaisant que fait Molière dans le *Bourgeois Gentilhomme* de la langue turque en général, et du mot *mamamouchi* en particulier.

Si Racine évite les mots par trop étrangers, du moins évite-t-il également dans *Bajazet* les mots qui pourraient sembler anachroniques. Certes Atalide parle bien des *mânes* de la mère de Bajazet :

> Je n'ai rien négligé, plaintes, larmes, colère,
> Quelquefois attestant les *mânes* de sa mère.
> 1597-1598.

Mais on ne peut en faire grief à Racine, car le mot avait fini par désigner, à la suite d'un long usage, non plus comme à l'origine des divinités secondaires spécifiquement romaines, mais, d'une manière plus générale, les esprits des morts. Le mot *mânes* dans le passage étudié signifie donc pour Racine absolument rien d'autre que ne signifierait à la même place un mot comme *mémoire* ou *esprit*. Jugé anachronique par le poète, le mot *mânes* aurait certainement été supprimé par lui au cours du travail de révision, comme on peut le déduire d'une variante, que les éditeurs ou bien ne signalent pas, ou bien signalent sans commentaire, et que nous trouvons fort intéressante pour le sujet qui nous occupe.

Dans l'édition de 1671, Roxane est appelée par Osmin une *Furie*.

OSMIN.

Bajazet est sans vie,
Ne le saviez-vous pas ?

ATALIDE.

O Ciel !

OSMIN.

Cette *Furie*
Près de ces lieux, Seigneur, craignant votre secours
Avoit au nœud fatal abandonné ses jours.

1693-1696.

Or Racine a craint sans doute que le mot *Furie* ne fît penser à ces divinités mythologiques de la vengeance, que les Grecs appellent parfois *Erynnies*, et parfois *Euménides*. Et c'est vraisemblablement pour échapper à une accusation d'anachronisme que, dès l'édition de 1676, il a modifié ainsi les quatre vers cités :

OSMIN.

Bajazet est sans vie
L'ignoriez-vous ?

ATALIDE.

O ciel !

OSMIN.

Son amante en furie
Près de ces lieux, Seigneur..., etc.

Cette étude a montré que celle des tragédies de Racine dans laquelle la couleur locale a peut-être le plus d'importance aux yeux du poète n'a pas emprunté sensiblement plus de mots que les précédentes tragédies au vocabulaire des temps et lieu représentés.

Car c'est sans doute dans *Bajazet* que Racine, par un miracle de son art, a su créer le mieux la couleur locale sans se servir de mots destinés à la créer. Qu'on en juge par ces deux « *tableaux de mœurs turques* » dans lesquels on ne relève à peu près aucun mot d'origine turque.

LES SULTANS ET LEURS FRÈRES.

Tu sais de vos sultans les rigueurs ordinaires.
Le frère rarement laisse jouir ses frères

De l'honneur dangereux d'être sortis d'un sang
Qui les a de trop près approchés de son rang.
L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt de péril une éternelle enfance.
Indigne également de vivre et de mourir,
On l'abandonne aux mains qui daignent le nourrir.

109-112.

LES SULTANS ET LEURS FEMMES.

Je sais que des sultans l'usage m'est contraire :
Je sais qu'ils se sont fait une superbe loi
De ne point à l'hymen assujettir leur foi.
Parmi tant de beautés qui briguent leur tendresse,
Ils daignent quelquefois choisir une maîtresse ;
Mais toujours inquiète avec tous ses appas,
Esclave elle reçut son maître en ses bras ;
Et sans sortir du joug où leur loi les condamne,
Il faut qu'un fils naissant les déclare sultane.

290-298.

On pourra apprécier également la puissance évocatrice de Racine par le PORTRAIT qu'il trace DU NÈGRE ORCAN, serviteur d'Amurat, en quelques vers qui ne se suivent pas dans la tragédie, mais que nous avons rassemblés ici à dessein.

Oui, de tous ceux que le sultan emploie,
Orcan, le plus fidèle à servir ses desseins,
Né sous le ciel brûlant des plus noirs Africains.

1102-1104.

J'ai vu du fier Orcan le visage odieux.

424.

Orcan lui-même, Orcan vient de l'assassiner.

1168.

Orcan qui méditoit ce cruel stratagème
La servoit à dessein de la perdre elle-même.

1667-1668.

Il n'est pas dans tout le théâtre romantique de portrait plus coloré. Et pourtant Racine n'a employé, pour tracer le portrait de ce personnage, qu'un nombre exceptionnellement restreint de mots choisis parmi les plus ordinaires.

Ces quelques exemples tirés de *Bajazet* montrent mieux sans doute que les exemples tirés des précédentes tragédies combien la puissance de dépaysement inhérente à la poésie de Racine dépasse les moyens mis en œuvre par le poète. Ils nous aident aussi à comprendre que la couleur d'une tragédie telle que *Bajazet* ne dépend qu'indirectement du vocabulaire qui la suggère, un peu comme l'âme dépend du corps. Elle le prend pour soutien matériel, ne peut se manifester sans lui, mais dépasse infiniment les possibilités qu'il semble lui offrir.

G. — *MITHRIDATE*

Mithridate est une tragédie dont l'action se déroule à l'époque de Pompée, mais dont le décor se situe « *sur le Bosphore Cimmérien, dans la Taurique Chersonèse* ». La couleur locale devrait donc y être à la fois *romaine* et *orientale*.

Or, l'Orient n'a fourni à Racine que quelques noms de villes, de peuples, de régions et de fleuves, soulignés par nous dans la liste suivante des trente et un noms propres relevés dans *Mithridate :* ANNIBAL, l'*Asie*, l'*Aurore*, le BOSPHORE, le *Capitole*, le CAUCASE, COLCHOS, la COLCHIDE, *Cyrus*, le Danube, les *Daces*, *Ephèse*, l'ESPAGNE, l'*Euphrate*, *l'Europe*, *l'Euxin*, les *Gaulois*, la *Germanie*, la *Grèce*, *l'Italie*, l'*Ionie*, *Nymphée*, l'*Orient*, les PANNONIENS, le PARTHE, le PHASE, PHILOPOEMEN, *Pompée*, le PONT, le SARMATE et le SCYTHE.

Ces noms propres ne prennent de relief que dans trois ou quatre passages où Racine les a accumulés à dessein. Au premier acte, ils servent à la présentation des personnages dont ils situent nettement la naissance. C'est ainsi que Monime rappelle son illustre origine à Pharnace.

> *Ephèse* est mon pays ; mais je suis descendue
> D'aïeux, ou rois, Seigneur, ou héros qu'autrefois
> Leur vertu, chez les Grecs, mit au-dessus des rois.
> Mithridate me vit. *Ephèse* et l'*Ionie*
> A son heureux empire étoit alors unie.
>
> 248-252.

Et plus loin :

> Mon père paya cher ce dangereux honneur,
> Et les Romains vainqueurs, pour première victime,
> Prirent *Philopoemen*, le père de *Monime*.
>
> 262-264.

Dans la même scène, Xipharès, tâchant d'entraîner son frère dans une expédition militaire contre les Romains énumère complaisamment, en des vers d'ailleurs fort beaux et pleins d'allant, les alliés possibles dont il espère le concours :

> Ah ! ne languissons plus dans un coin du Bosphore.
> Si dans tout l'univers quelque roi libre encore,
> *Parthe*, *Scythe* ou *Sarmate*, aime sa liberté,
> Voilà vos alliés : marchons de ce côté.
>
> 307-310.

Mais c'est dans le grand discours de Mithridate, au début de l'acte III, que les noms propres des hommes, des peuples ou des pays sont les plus nombreux. En comptant ceux de ces noms qui sont répétés, on n'en relève pas moins de 43 du vers 755 au vers 862. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que Racine a réservé les noms propres pour les passages politiques de sa tragédie, pour ceux dont l'accent est le plus « *cornélien* » ; dans les passages où l'amour tient la

première place, par exemple dans les dialogues de Monime et de Xipharès, on les chercherait en vain.

Comme il l'avait déjà fait dans *Bajazet*, Racine ici encore a évité les noms dont l'emploi eût tant soit peu surpris, soit parce qu'ils étaient mal connus du public, soit surtout parce que la consonnance n'en était pas familière à des oreilles françaises.

En plusieurs passages de la tragédie, Xipharès et Mithridate rappellent le souvenir de la mère de Xipharès, mais jamais ils ne la désignent par son nom. « *Ma mère* », dit Xipharès (62). « *Une mère infidèle* », dit Mithridate (471). Et pourtant, dans sa *Préface*, Racine avait écrit : « *Xipharès étoit le fils de Mithridate et d'une de ses femmes qui se nommait Stratonice.* » S'il ne lui a pas donné une seule fois son nom au cours de la tragédie, ce n'est pas que ce nom aît pu lui paraître étrange (dans *Polyeucte*, la confidente de Pauline s'appelait aussi Stratonice), c'est plutôt que la mère de Xipharès, n'étant pas un personnage bien connu du public, n'a pas un nom qui parle à l'imagination du lecteur ou du spectateur.

A la suite du nom des acteurs, Racine a donné cette indication de lieu : « *La scène est à Nymphée...* », et la ville de *Nymphée* est nommée plusieurs fois dans la tragédie. Or, en situant à *Nymphée* l'action de Mithridate, Racine se met en contradiction avec Dion Cassius, qui situe la mort du Roi de Pont à *Panticapée* (Livre XXXVII, chapitre XII). Racine qui avait lu Dion Cassius a renoncé volontairement à ce beau nom, soit qu'il l'estimât moins connu que *Nymphée*, soit qu'il en jugeât la consonnance un peu barbare.

C'est pour la même ou pour les mêmes raisons que Pharnace rappelle à Xipharès sans prononcer leurs noms deux de leurs demi-frères que Mithridate a jadis condamnés :

> Ses propres fils n'ont point de juge plus sévère ;
> Et nous l'avons vu même à ses cruels soupçons
> Sacrifier *deux fils* pour de moindres raisons.
>
> 348-350.

Dion Cassius (Livre XXXVI, chapitre 33) nous apprend que Mithridate fit mettre à mort son fils *Macharès* pour s'être rallié à la cause romaine ; Plutarque (*Pompée*, chapitre XXXVII), qu'il emprisonna volontairement son fils *Ariarathe* ; et Racine qui avait lu Dion Cassius et Plutarque connaissait sans aucun doute les noms, sonores et beaux, de *Macharès* et d'*Ariarathe*. Corneille les aurait certainement adoptés. Racine les écarta de son vocabulaire comme trop rudes.

Si peu nombreux que soient les noms propres fournis au poète par son sujet, les noms communs qu'il a tirés pour *Mithridate* soit de l'Orient, soit de Rome sont moins nombreux encore.

Racine a situé l'action de sa tragédie dans un « *port de mer* », et nous retrouvons, dans *Mithridate*, cette poésie de la mer et des ports, que nous avons déjà signalée à propos d'*Andromaque* (Cf. supra, p. 104) Comme le Roi lui-même est à la fois marin et pirate, la mer et les vaisseaux présentent un intérêt non seulement poétique, mais presque psychologique. Les vers où le mot *mer* et le mot *vaisseaux*

sont employés dans *Mithridate* méritent une attention particulière ; plusieurs d'entre eux sont justement célèbres (par exemple, le vers 242 et le vers 563) ; il nous a semblé intéressant de les rapprocher tous ici afin de mettre mieux en valeur ce que nous avons appelé la « *poésie maritime* » de Racine.

Prêts à nous recevoir, mes VAISSEAUX vous attendent,
Et du pied de l'autel vous y pouvez monter,
Souveraine des MERS *qui vous doivent porter.*
240-242.

Princes, *toute la* MER *est de vaisseaux couverte.*
328.

Quelques VAISSEAUX *légers* sont venus nous l'apprendre.
332.

Bientôt *dans des* VAISSEAUX *sur l'Euxin préparés*
J'ai rejoint de mon camp les restes séparés.
453-454.

Errant de MERS *en* MERS, et moins roi que pirate.
563.

Mes VAISSEAUX qu'à partir il faut tenir tout prêts.
622.

Les VAISSEAUX sont tout prêts. J'ai moi-même ordonné
La suite et l'appareil qui vous est destiné.
953-954.

Sortant de mes VAISSEAUX il faut que j'y remonte.
1047.

Ses VAISSEAUX en tous lieux se chargent de soldats.
1157.

Tandis que mes soldats, prêts à suivre leur roi,
Rentrent dans mes VAISSEAUX pour partir avec moi.
1273-1274.

Deux mots (*mer* et *vaisseaux*) suffisent à Racine pour créer une atmosphère et pour évoquer un paysage — l'une et l'autre imprécis, mais obsédants. Dans toute la tragédie de *Mithridate*, on ne relève qu'un seul autre mot concret destiné à décrire ou plutôt à suggérer un paysage, qu'on ne trouve dans aucune autre des tragédies antérieures ou postérieures du poète : c'est le mot *marais* qui donne aux deux vers suivants une couleur aussi étrange en elle-même qu'elle est rare dans la poésie de Racine.

Le Bosphore m'a vu, par de nouveaux apprêts,
Ramener la terreur du fond de ses *marais*.
769-770.

A l'exception de ce mot unique, l'Orient n'a pas enrichi le vocabulaire ordinaire de Racine. Les mœurs elles-mêmes, les usages, les croyances n'ont rien fourni au lexique du poète. Xipharès, s'adressant à Monime, donne aux dieux le nom de « *puissances célestes* » (v. 172) ; et, plus loin, il se demande si Mithridate n'accuse pas le

ciel (v. 305), qui le laisse outrager. Est-il possible, en ces matières, d'être moins précis que Racine, ou d'employer un vocabulaire plus vague que le sien ?

Les poisons mêmes de Mithridate sont évoqués moins comme des objets que comme des symboles ; et l'on ne saurait dire, à lire les vers suivants, de quelles herbes d'Orient ou de quels venins d'animaux exotiques ils sont composés.

> Quoi ? des plus chères mains craignant les trahisons,
> J'ai pris soins de m'armer contre tous les *poisons* ;
> J'ai su, par une longue et pénible industrie
> Des plus mortels venins prévenir la furie.
> Ah ! qu'il eût mieux valu, plus sage et plus heureux,
> En repoussant les traits d'un amour dangereux,
> Ne pas laisser emplir d'ardeurs *empoisonnées*
> Un cœur déjà glacé par le froid des années !
> 1413-1420.

Enfin, quoique plus familière à Racine que l'Orient, Rome n'a fourni au vocabulaire de *Mithridate* que quatre mots *(aigle, cohorte, gladiateur, légion)* qui donnent leur couleur particulière aux vers suivants :

> ... voyant par surcroît de douleur et de haine
> Parmi ses étendards flotter l'aigle romaine.
> 1567-1568.

> Il parle et défiant leurs nombreuses *cohortes*
> Du palais, à ces mots, il fait ouvrir les portes.
> 1579-1580.

> Spartacus, un esclave, un vil *gladiateur.*
> 832.

> (Rome) Vide de *légions* qui la puissent défendre.
> 828.

L'emploi de ces quelques mots contribue dans une certaine mesure à donner à la tragédie de *Mithridate* sa couleur romaine. Car l'action a beau s'en dérouler à Nymphée, la couleur y est bien plus romaine qu'orientale. Mithridate résolu à combattre Rome, s'exprime en vrai romain. Le désespoir que lui inspirent sa solitude et la trahison de ses propres enfants lui fait prononcer des paroles qui ressemblent étrangement à celles de César reconnaissant Brutus parmi ses assassins :

> Tout m'abandonne ailleurs ? tout me trahit ici ?
> Pharnace, amis, maîtresse ; *et toi mon fils, aussi ?*
> 1013-1014.

De même, le monologue de Mithridate, à la scène 5 de l'acte IV présente de grandes analogies de forme et de pensée avec celui d'Auguste, à la scène 2 de l'acte IV de *Cinna.* C'est que la Grèce et Rome — ou, plus exactement ces temps mal déterminés qu'on peut appeler l'Antiquité gréco-romaine — sont pour Racine, du moins jusqu'à l'époque d'*Esther* et d'*Athalie,* le décor idéal, et pour ainsi dire nécessaire, de la scène tragique.

H. — *IPHIGÉNIE*

Racine semble s'être plus soucié de la couleur locale pour cette tragédie que pour aucune des précédentes, à l'exception de *Bajazet.* De ce point de vue particulier, *Iphigénie* semble même marquer un tournant dans l'histoire de sa manière poétique. On trouvera de ce fait une explication suffisante dans un souci de variété éprouvé par le poète. Les règles de la tragédie classique risquent, pour qui les observe scrupuleusement, de masquer l'originalité des sujets auxquels on les applique. En outre, selon une ingénieuse remarque de M. Jules Romains, « *tout chef d'œuvre épuise dans une certaine mesure la technique qu'il emploie.* »

Racine, pour éviter le risque de se pasticher lui-même était poussé à renouveler au moins partiellement sa manière.

Iphigénie nous introduit dans un monde auquel les précédentes tragédies du poète ne nous avaient pas accoutumés. Dans aucune œuvre de Racine ou de poètes tragiques contemporains, ne se trouvent de vers qui, comme les vers suivants, évoquent l'aube sur le rivage marin ou des chemins jonchés de fleurs :

> A peine un foible jour vous éclaire et me guide.
> Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide.
> Avez-vous dans les airs entendu quelque bruit ?
> Les vents nous auroient-ils exaucé cette nuit ?
> Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.
>
> 5-9.

> ... Et moi qui l'amenai, triomphante, adorée,
> Je m'en retournerai, seule et désespérée.
> Je verrai les chemins encor tout parfumés
> Des fleurs dont sous ses pas on les avoit semés.
>
> 1305-1313.

Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les noms propres employés dans *Iphigénie* sont plus nombreux que dans les précédentes tragédies. On en relève quarante qui sont : *Argos*, l'*Asie*, *Atrée*, les *Atrides*, l'*Aulide*, *Calchas*, *Diane*, la mer *Egée*, l'*Europe*, la *Grèce*, les *Grecs*, *Hélène*, l'*Hellespont*, *Ilion*, *Jupiter*, *Larisse*, les *Lesbiens*, *Lesbos*, *Mégère*, *Ménélas*, *Mycènes*, *Neptune*, *Nestor*, *Oreste*, *Pâris*, les *Parques*, *Patrocle*, *Pélée*, *Priam*, le *Scamandre*, *Sparte*, *Télémaque*, *Thésée*, *Thyeste*, la *Thessalie*, les *Thessaliens*, *Thétis*, *Troie*, *Tyndare*, le *Xanthe*. A ces quarante noms il convient d'ajouter les deux adjectifs tirés de noms de contrées : *phrygien* et *thessalien.*

Racine n'a rassemblé plusieurs de ces noms ou adjectifs pour produire un effet qu'en un seul passage de la tragédie qui ne manque ni de grandeur ni d'éclat :

> Jamais vaisseaux partis des rives du *Scamandre*
> Aux champs *thessaliens* osèrent-ils descendre ?
> Et jamais dans *Larisse* un lâche *ravisseur*
> Me vint-il enlever ou ma femme ou ma sœur ?
>
> 1377-1380.

En général, Racine n'a usé que modérément des noms mythologiques, suggérés par la généalogie de ses principaux personnages. Quand il fait dire par Arcas s'adressant au Roi des Rois :

> Du sang de Jupiter *issu de tous côtés,*
> L'hymen vous lie encore aux dieux dont vous sortez.
> 19-20.

il propose au lecteur ou au spectateur érudit un double problème mythologique. Un poète, moins discret dans l'emploi des noms propres n'aurait pas manqué de rappeler d'une part qu'Agamemnon était fils d'Atrée, fils de Pélops, fils de Tantale, fils de Jupiter, et descendait également d'Hippodamie, fille d'Œnomaüs, fils de Mars, fils de Jupiter ; et d'autre part que Clytemnestre, sœur d'Hélène, de Castor et de Pollux, était fille de Tyndare et de Léda.

On remarquera enfin que dans une tragédie où les dieux jouent un si grand rôle, puisque leur seule volonté exprimée par la bouche de Chalcas suscite le conflit entre les différents personnages, Racine a donné à chacun de ces dieux spécifiquement grecs le nom du dieu romain auquel il a été plus tard identifié. Dans *Iphigénie*, *Artémis*, *Zeus* et *Poséïdon* sont appelés *Diane*, *Jupiter* et *Neptune;* et les *Kères* de la mort sont appelées les *Parques.* Nous avions déjà fait une remarque analogue à propos d'*Andromaque* (Cf. supra, p. 107), mais il convenait d'insister sur ce fait à propos d'une tragédie où le respect de la couleur locale est plus sensible que dans les œuvres antérieures du poète.

Plus sensible, et toujours limité cependant par la crainte d'un trop grand dépaysement, Racine lui-même nous en donne un témoignage dans sa *Préface.* Il nous rapporte les divers dénouements fabuleux que les poètes anciens dont Euripide *(Iphigénie à Aulis)* et Ovide (*Métamorphoses*, livre XII, v. 19-34) ont imaginé pour terminer l'aventure d'*Iphigénie :* intervention de Diane au moment du sacrifice, et substitution à la jeune fille d'une biche (ou selon d'autres, auxquels Racine fait allusion, d'une ourse, d'un taureau ou d'une vieille femme). Racine ajoute qu'il a rejeté ces diverses traditions, et nous explique pourquoi :

> ... *Quelle apparence encore,* dit-il, *de dénouer ma tragédie par le secours d'une déesse ou d'une machine, et par une métamorphose qui pourroit bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui seroit trop absurde et trop incroyable parmi nous?*

Remarquons toutefois que son souci de ne pas surprendre ne l'a pas poussé ici plus qu'ailleurs jusqu'à un anachronisme qui aurait produit une surprise d'un autre ordre, mais peut-être non moins déplaisante. On ne relève dans toute la tragédie d'*Iphigénie* que deux ou trois mots légèrement anachroniques.

Agamemnon écrit un *billet* à Clytemnestre et le confie au fidèle Arcas :

> ... Quels malheurs en ce *billet* tracés
> Vous arrachent, Seigneur, les pleurs que vous versez ?
> 35-36.

Dès que tu la verras, défends-lui d'avancer
Et rends-lui ce *billet* que je viens de tracer.
131-132.

Le mot billet surprend, prononcé par Arcas ou par Agamemnon ; mais Racine a hésité à employer le mot *tablettes* comme trop particulier, malgré l'exemple d'Euripide qui insiste sur le caractère matériel des tablettes employées par le Roi des Rois pour écrire à Clytemnestre :

Tu écris sur ces tablettes que tu tiens encore dans tes mains ; *puis tu effaces l'écriture* ; *puis tu les fermes de ton sceau* ; *et ensuite les rouvres.*

Le mot *appartement*, déjà employé anachroniquement par Racine[1] est plus surprenant qu'ailleurs dans *Iphigénie* où, il ne faut pas l'oublier, le décor représente la tente d'Agamemnon.

(Achille, à Clytemnestre)

Dans votre *appartement* allez vous reposer.
1080.

Acceptable dans une tragédie antique dont l'action, comme celle de *Britannicus* ou de *Bérénice*, se déroule dans un palais, le mot devient presque choquant dans *Iphigénie* dont l'action se déroule dans le camp d'une armée.

A ces deux exceptions près, la tragédie d'*Iphigénie* produit une impression plus intense de dépaysement que toute autre tragédie antérieure.

Or, par un singulier paradoxe, c'est peut-être la tragédie de Racine qui contient le moins de noms de *choses*, d'*institutions* ou de *croyances* anciennes.

Considérée comme une symphonie, *Iphigénie* contient trois thèmes principaux qui sans cesse surgissent, se développent, meurent, renaissent et s'enchevêtrent :

1° le thème *religieux ;*
2° le thème *militaire ;*
3° le thème *maritime.*

Or, en étudiant successivement pour la commodité de l'analyse chacun de ces trois thèmes, nous constaterons que la matière verbale de chacun d'eux consiste exclusivement en un très petit nombre de mots simples, d'usage commun, qui ne produisent d'effet qu'au moyen de nombreuses répétitions, comme certains leit-motivs musicaux composés seulement de quelques notes.

1° *Le thème religieux.*

Pour ce thème, Racine n'a employé que 7 ou 8 mots spéciaux : *autel*, *ciel*, *dieux*, *immoler*, *sang*, *sacrifice* et *sacrifier*, *victime*. Mais il les a répétés sans souci de variété, à chaque fois qu'il les estimait

---

1. Cf. supra, p. 63.

utiles : *autel*, 33 fois ; *ciel*, 15 fois ; *dieux*, 62 fois ; *immoler*, 11 fois ; *oracle*, 12 fois ; *sacrifice* et *sacrifier*, 10 fois ; *sang*, 41 fois ; *victime*, 13 fois. En y ajoutant le mot *Calchas* répété 35 fois, on obtient une liste de 9 mots employés 222 fois par Racine dans *Iphigénie*, c'est-à-dire qu'on trouve l'un d'eux tous les 8 ou 9 vers. D'où cette espèce d'obsession, dont nous avons déjà parlé, et qui tient lieu souvent chez notre auteur de couleur locale véritable.

2° *Le thème guerrier.*

La scène se passe au camp de l'armée grecque, et le mot *camp* n'est pas employé moins de 18 fois.

De mots précis, Racine n'en emploie guère, à l'exception de *dards* et *javelots*, qui contribuent à donner leur caractère épique aux vers suivants :

> Le tumulte d'un camp, soldats et matelots,
> Un autel hérissé de *dards*, de *javelots*,
> Tout ce spectacle enfin, pompe digne d'Achille,
> Pour attirer vos yeux n'est point assez tranquille.
> 787-790.

> Vois comme tout le camp s'oppose à notre fuite,
> Avec quelle insolence ils ont de toutes parts
> Fait briller à nos yeux la pointe de leurs *dards*.
> 1498-1500.

3° *Le thème maritime.*

En aucune autre tragédie de Racine la poésie maritime n'a été portée au même degré d'intensité que dans *Iphigénie*. C'est ici la poésie non seulement des *ports* et des *vaisseaux*, mais aussi et surtout celle des *vents*. D'un certain point de vue, *Iphigénie* n'est-elle pas en effet la *tragédie des vents ?*

Le mot *vent* est employé 17 fois en tout, dont 10 fois dans les 288 premiers vers. Comme mots précis, le thème maritime n'a fourni à Racine que les mots *poupe* (385), *rame* (49) et *voile* (842). Peut-on imaginer plus complète et plus systématique pauvreté de vocabulaire ?

Cette indigence ne nuit d'ailleurs pas à l'effet produit, comme on peut en juger par les passages suivants de « *poésie maritime* », tous extraits d'*Iphigénie* et que nous avons rassemblés à dessein :

> Il fallut s'arrêter et *la rame inutile*
> *Fatigua vainement une mer immobile.*
> 49-50.

> Voyez *tout l'Hellespont blanchissant sous nos rames.*
> 381.

> Voyez *de nos vaisseaux les poupes couronnées.*
> 385.

> Déjà *dans les vaisseaux la voile se déploie.*
> 842.

Quoi ? *pour noyer les Grecs et leurs mille vaisseaux*
Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux?
Quoi ? lorsque *les chassant du port qui les recèle*
L'Aulide aura vomi leur flotte criminelle,
Les vents, les mêmes vents, si longtemps accusés,
Ne te couvriront pas de ses vaisseaux brisés?
1683-1688.

Les vents agitent l'air d'heureux frémissements,
Et la mer leur répond par ses mugissements ;
La rive au loin gémit, blanchissante d'écume.
1779-1781.

Cette étude du vocabulaire d'*Iphigénie* ne serait pas complète si nous ne considérions, pour en apprécier le caractère particulier, que le nombre et la fréquence des mots employés par Racine. En effet, un même mot, peut selon les cas contribuer ou non à donner de la couleur au texte dans lequel il est employé. Nous analyserons plus loin ce fait stylistique encore peu étudié. Mais dès maintenant une simple lecture d'*Iphigénie* nous fait sentir au moins confusément que les mots employés par Racine y sont chargés d'un contenu concret qu'ils n'avaient pas dans les tragédies antérieures. De *Mithridate* à *Iphigénie*, il semble que le vocabulaire de Racine se soit enrichi non pas en nombre, mais en profondeur ou, pour employer la terminologie de la logique formelle, en compréhension.

Un exemple éclairera cette affirmation. Quand, dans *Andromaque*, Pylade, retrouvant Oreste, en rend grâces au Ciel qui, dit-il,

... m'arrêtant sans cesse
Sembloit m'avoir fermé le *chemin* de la Grèce.
9-10.

Le mot *chemin* n'évoque aucune image concrète. « *M'avoir fermé le chemin de la Grèce* » ne dit pas autre chose que « *m'avoir refusé la possibilité d'un retour en Grèce.* »

Mais quand Clytemnestre, pleurant d'avance la mort d'Iphigénie, s'écrie dans une anticipation pathétique :

Je verrai les *chemins* encor tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avoit semés.
1307-1308.

il s'agit désormais de *chemins* réels que nous croyons voir devant nos yeux, dont nous croyons même respirer les parfums.

Beaucoup d'autres mots, qui appartenaient primitivement au vocabulaire de Racine, sont désormais employés par lui avec une valeur nouvelle. Ils cessent d'être de simples signes intellectuels d'idées ou de rapports pour devenir les noms d'objets réels et perceptibles aux sens.

C'est ce qu'il conviendra de ne pas oublier dans l'étude du vocabulaire des trois dernières tragédies de Racine. Nous comprendrons mieux ainsi qu'en ayant l'air d'employer dans *Iphigénie*, puis dans *Phèdre*, dans *Esther* et dans *Athalie* les mêmes mots que dans ses

tragédies précédentes, Racine emploie en réalité des mots différents, à la fois plus riches d'images et plus chargés de poésie.

I. — *PHÈDRE*

Phèdre nous introduit dans un monde encore plus fabuleux que celui d'*Iphigénie.* Les dieux y sont plus proches des hommes. Agamemnon, Achille, Ulysse sont représentés par Racine comme des personnages presque historiques et dont les aventures restent humaines ; mais Thésée est descendu aux Enfers avec Pirithoüs, Phèdre compte le soleil parmi ses aïeux, et un monstre marin, né de la seule volonté de Neptune, engloutit le malheureux Hippolyte. Nulle part ailleurs chez Racine le dépaysement n'est plus sensible que dans *Phèdre*, et nous allons étudier comment et dans quelle mesure le vocabulaire employé par le poète continue à produire un effet si exceptionnel.

Les noms propres sont beaucoup plus nombreux que dans les tragédies précédentes : on n'en trouve pas moins de 45 différents dont 35 dans le 1er acte. Ce sont l'*Achéron*, *Alcide*, l'*Amazone* (pour désigner la mère d'Hippolyte), *Antiope*, *Argos*, *Ariane*, *Athènes*, l'*Attique*, *Cercyon*, le *Cocyte*, *Corinthe*, la *Crète*, *Diane*, *Egée*, l'*Elide*, *Epidaure*, l'*Epire*, *Erechtée*, la *Grèce*, *Hélène*, *Hercule*, *Icare*, *Junon*, *Jupiter*, le *Labyrinthe*, *Médée*, *Minerve*, *Minos*, le *Minotaure*, *Mycènes*, *Neptune*, l'*Olympe*, *Pallante*, les *Pallantides*, la *Parque*, *Pasiphaë*, *Péribée*, *Pirithoüs*, *Pitthée*, *Procuste*, *Salamine*, *Scirron*, le *Scythe*, *Sinnis*, le *Soleil*, *Sparte*, le *Ténare*, *Trézène*, *Vénus*.

Nous ne reviendrons pas sur le fait, maintenant connu, de la substitution des noms romains de divinités à leurs noms grecs [1]. Par contre, nous insisterons sur l'accumulation volontaire des noms propres dans un même passage en vue de produire un effet de dépaysement. En 13 vers (78-90), Hippolyte n'emploie pas moins de 14 noms propres pour évoquer les deux sortes d'exploits de son père : monstres domptés et femmes séduites.

Voici le passage tout entier :

> Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,
> S'échauffoit au récit de ses nobles exploits,
> Quand tu me dépeignois ce héros intrépide
> Consolant les mortels de l'absence d'*Alcide*,
> Les monstres étouffés et les brigands punis
> *Procuste*, *Cercyon*, et *Scirron* et *Sinnis*,
> Et les os dispersés du géant d'*Epidaure*,

---

1. Nous ne reviendrons pas davantage sur l'emploi du mot *Mânes* dans une tragédie non romaine. Nous signalerons seulement les deux vers où le mot est employé dans *Phèdre* :
(Ismène, à Aricie) :

> Et Thésée a rejoint les *Mânes* de vos frères. 378.

(Thésée, à Hippolyte) :

> ... Et pour mieux apaiser ses *Mânes* irrités. 1652.

Et la *Crète* fumant du sang du *Minotaure* :
Mais quand tu récitois des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux ;
Hélène à ses parents dans *Sparte* dérobée ;
Salamine témoin des pleurs de *Péribée* ;
Tant d'autres dont les noms lui sont même échappés,
Trop crédules esprits que sa flamme a trompés :
Ariane aux rochers contant ses injustices,
Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices ;
Tu sais comme à regret écoutant ce discours,
Je te pressois souvent d'en abréger le cours...
75-92.

On remarquera que, même dans ce passage où Racine tire de l'emploi des noms propres le maximum d'effet, il a recours à une périphrase pour éviter un nom mal francisé et qui lui semble un peu barbare. Le *géant d'Epidaure* du vers 81 n'est autre que ce brigand fameux, fils d'Héphaistos auquel Plutarque, dans la *Vie de Thésée*, donne le nom de *Périphètès.*

Toutefois, il n'a pas hésité à introduire dans ses vers les noms pourtant un peu étranges de *Pasiphaë* et de *Pirithoüs.*

Même si l'on n'est pas tout à fait d'accord avec Gautier qui voyait dans le vers célèbre :

La fille de *Minos* et de *Pasiphaë*
36.

le plus beau de ceux que Racine eût écrits, du moins faut-il reconnaître que cette manière de présenter Phèdre, au moyen d'une périphrase contenant les noms de ses parents, attire immédiatement l'attention du lecteur sagace sur les deux origines dont Phèdre ne cessera de subir les influences contradictoires. Ici la périphrase tient lieu de commentaire : *Minos* signifie *sagesse*, et *Pasiphaë*, *luxure.* Dès la première scène, l'héroïne de la tragédie est clairement présentée au lecteur par Hippolyte, et le drame intime dont la conscience de Phèdre sera le siège est déjà préparé dans une certaine mesure. Le rapprochement de deux noms propres dont le second surtout est d'une sonorité à la fois si douce et si étrange offre en plus de l'intérêt poétique, un intérêt à la fois psychologique et dramatique.

Comme le nom de *Pasiphaë*, celui de *Pirithoüs* qui, d'une consonnance moins suave que le précédent, présente pourtant cette triple analogie avec lui d'être un nom propre de quatre syllabes, de contenir un hiatus intérieur, et de n'avoir jamais été introduit dans la poésie française (du moins à notre connaissance) avant la *Phèdre* de Racine, ce nom contribue à donner aux deux passages où il est employé ce caractère si sombrement mystérieux qu'on ne trouve nulle part ailleurs à l'âge classique.

On dit même, et ce bruit est partout répandu,
Qu'avec *Pirithoüs* aux Enfers descendu,
Il a vu le Cocyte et les rivages sombres,
Et s'est montré vivant aux infernales ombres ;

Mais qu'il n'a pu sortir de ce triste séjour,
Et repasser les bords qu'on passe sans retour.
383-388.

Ajoutons :

J'ai vu *Pirithoüs*, triste objet de mes larmes,
Livré par ce barbare [1] à des monstres cruels
Qu'il nourrissoit du sang des malheureux mortels.
962-964.

Par de tels vers, contenant de tels mots, nous sommes introduits dans un domaine où les hommes ordinaires n'ont pas le pouvoir de pénétrer ; d'où le charme qu'ils exercent sur notre imagination.

Déjà, au début même de l'acte I, Théramène nous avait rappelé son voyage aux confins du monde réel et du monde de la fable. Le rapprochement, dans ce passage, de noms géographiques et de noms mythologiques avait rendu perceptible au lecteur ce lien ténu qui, dans toute la tragédie, semble unir le réel au divin.

J'ai demandé Thésée aux peuples de *ces bords*
Où l'on voit l'Achéron se perdre chez les morts ;
J'ai visité l'Elide, et laissant le Ténare
Passé jusqu'à la mer qui vit tomber Icare.
11-14.

Pour l'étude des mots autres que les noms propres employés dans *Phèdre*, il nous semble instructif d'adopter un classement spécial à cette tragédie. Alors que nous avions cherché, à propos des œuvres antérieures, l'apport que chaque sujet fournissait au fond permanent de son vocabulaire, nous avons l'intention, à propos de *Phèdre*, d'énumérer ceux des mots que Racine y a employés le plus fréquemment, et de les classer dans l'ordre même de leur fréquence d'emploi. Nous avons cru devoir suivre ici cette méthode de classement, dont le principe peut sembler contestable, parce qu'elle présente ici l'avantage de bien mettre en évidence les rapports qui unissent le vocabulaire de l'auteur et le sujet qu'il traite.

Les cinq mots les plus fréquemment employés dans Phèdre sont les suivants :

1° *crime*, employé 19 fois ;
2° *monstre*, employé 18 fois ;
3° *mourir*, employé 17 fois ;
4° *mort*, employé 15 fois ;
5° *horreur*, employé 12 fois.

Tels sont les mots-clefs de la tragédie, et Racine s'est plu à les rassembler dans des scènes dont ils ne sont pas la moindre caractéristique.

Par exemple, la scène VI de l'acte IV, appelée parfois « *Scène de la Jalousie* », est aussi la scène où le mot *crime* est le plus fréquemment employé par Phèdre et par Œnone, et, du point de vue auquel nous

1. Le tyran de l'Epire, Aédonée (Cf. Plutarque, *Vie de Thésée*, ch. XXX).

nous plaçons, il serait légitime de l'appeler la « Scène du Mot *crime* ». En 40 vers, du vers 1262 au vers 1305, le mot revient cinq fois, comme le leit-motiv d'un chant tragique et comme le remord d'une conscience troublée.

Le *crime* de la sœur passe celui des frères.
1262.

Mes *crimes* désormais ont comblé la mesure.
1269.

... Contrainte d'avouer tant de forfaits divers
Et des *crimes* peut-être inconnus aux Enfers.
1283-1284.

Hélas ! du *crime* affreux dont la honte me suit
Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit.
1291-1292.

Les Dieux mêmes, les Dieux, de l'Olympe habitants,
Qui d'un bruit si terrible épouvantent les *crimes*...

Du mot *monstre*, Racine fait dans *Phèdre* un emploi particulièrement intéressant, car c'est le même mot qui sert à désigner :

1° les êtres fabuleux domptés par Thésée :

Les *monstres* étouffés et les brigands punis
79.

2° le dragon à l'assaut duquel succombe Hippolyte :

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un *monstre* furieux.
1515-1516.

3° métaphoriquement, l'héroïne même de la tragédie :

Délivre l'univers d'un *monstre* qui l'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !
Crois-moi, ce *monstre* affreux ne doit point t'échapper.
701-703.

Ainsi la tragédie de *Phèdre* est-elle, d'un certain point de vue, la tragédie des *monstres*, qu'ils soient nés des inventions mythologiques ou des passions humaines. Racine a d'ailleurs joué lui-même sur les deux sens du mot, quand il fait dire par Aricie s'adressant à Thésée :

Vos invisibles mains
Ont de *monstres* sans nombre délivrés les humains ;
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de poursuivre.
1443-1446.

Des mots *mourir* et *mort*, Racine a fait un subtile usage, les appliquant à Thésée qu'on croit mort et qui ne l'est pas, à Hippolyte si digne de vivre et qui meurt en châtiment d'un crime qu'il n'a pas commis, et surtout à l'héroïne de la tragédie qui meurt métaphoriquement avant de mourir réellement. Phèdre est, en effet, le seul per-

sonnage de la scène tragique qui se meurt au début même de l'action. Et les vers suivants, tous tirés du 1er acte, servent à nous présenter cette morte-vivante de la manière à la fois la plus simple et la plus poignante.

> Une femme *mourante* et qui cherche à *mourir*.
>
> 44.

> Elle *meurt* dans mes bras d'un mal qu'elle me cache.
>
> 146.

> — Je *meurs*, pour ne point faire un aveu si funeste.
> — *Mourez* donc, et gardez ce silence inhumain.
>
> 226-227.

> Quand tu sauras mon crime et le sort qui m'accable,
> Je n'en *mourrai* pas moins, j'en *mourrai* plus coupable.
>
> 241-242.

Et comme le sentiment produit par la conscience du *crime*, fût-il involontaire, par l'évocation (ou par la présence) de *monstres* réels (ou métaphoriques), et par l'approche de la *mort* est un sentiment de religieuse terreur, Racine s'est servi dans chacun des actes de sa tragédie du mot *horreur* qui traduit le mieux cette angoisse. On le trouve partout dès qu'il s'agit d'exprimer les sentiments éprouvés ou inspirés par Phèdre.

> — Tu frémiras d'*horreur* si je romps le silence.
> — Et que me direz-vous qui ne cède, Grands Dieux !
> A l'*horreur* de vous voir expirer à mes yeux ?
>
> 239-241.

> J'ai pris la vie en haine et ma flamme en *horreur*.
>
> 308.

> Je ne puis sans *horreur* me regarder moi-même.
>
> 718.

> Mourons. De tant d'*horreurs* qu'un trépas me délivre.
>
> 857.

> Que vois-je ? Quelle *horreur* dans ces lieux répandue
> Fait fuir devant mes yeux ma famille éperdue ?
>
> 953-954.

> Un tel excès d'*horreur* rend mon âme interdite.
>
> 1078.

> Phèdre est d'un sang, Seigneur, vous le savez fort bien
> De toutes ces *horreurs* plus rempli que le mien.
>
> 1151-1152.

> Sauvez-moi de l'*horreur* de l'entendre crier.
>
> 1172.

> ... La fureur de mes feux, l'*horreur* de mes remords.
>
> 1228.

> Le ciel avec *horreur* voit ce monstre sauvage.
>
> 1522.

> Elle a craint qu'Hippolyte, instruit de ma fureur,
> Ne découvrît un feu qui lui faisoit *horreur*.
>
> 1627-1628.

Si les 5 mots précédents (*crime*, *monstre*, *mourir*, *mort*, *horreur*) sont souvent employés dans *Phèdre*, on les trouve cependant déjà — quoique plus médiocrement utilisés — dans les tragédies antérieures. Par contre, il y a un mot 6 fois employé dans *Phèdre* qu'on ne trouve nulle part ailleurs chez Racine : c'est le mot *forêt*.

Dans un siècle où la nature était considérée le plus souvent par les gens d'esprit comme le domaine des jardins, des parcs et des bosquets, et où le sentiment de la nature n'était qu'exceptionnellement choisi comme thème poétique (sauf par des irréguliers comme Saint-Amant), Racine esquisse dans *Phèdre* une poésie de la forêt sauvage dont aucun autre poète depuis Lucrèce n'avait retrouvé le secret.

La *forêt*, c'est tantôt le domaine des chasseurs et des fauves, tantôt le lieu propice aux rêveries solitaires, tantôt le refuge idéal des amants. Tous les vers de *Phèdre* qui contiennent le mot *forêt* sont de beaux vers :

Les *forêts* de nos cris moins souvent retentissent.
133.

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des *forêts* !
176.

Dans le fond des *forêts* votre image me suit.
543.

Nourri dans les *forêts* il en a la rudesse.
782.

Dans le fond des *forêts* alloient-ils se cacher ?
1236.

Ce dernier vers exprime l'anxieuse jalousie de Phèdre dans l'esprit de qui l'amour d'Hippolyte et d'Aricie suscite immédiatement les images les plus précises. Un tel vers, quoique plus pudique, ne rappelle-t-il pas le vers célèbre dans lequel Lucrèce évoque l'état de promiscuité où vivaient les premiers hommes :

... Et Venus *in silvis* corpora jungebat amantum.
De Natura V.

Enfin le mot *bois*, employé seulement au vers 551 :

Mes seuls gémissements font retentir les *bois*

donne à ce vers une profondeur mystérieuse que nous ne retrouverons plus guère dans la littérature française avant Baudelaire[1] et les symbolistes.

Les mots *forêt* et *bois* ne sont pas les seuls qu'on trouve seulement dans *Phèdre*. On y relève aussi un petit nombre d'autres mots concrets, que Racine n'a employés nulle part ailleurs, et qui caractérisent une certaine forme de réalisme poétique digne d'une étude particulière.

Hippolyte donne le nom de ses armes principales : *arc* et *javelots*[2].

---

1. Un appel de chasseurs perdus dans les grands *bois*.
Baudelaire, *Fleurs du Mal*. Les Phares.

2. Mon *arc*, mes *javelots*, mon char, tout m'importune. 549.

Théramène, dans le fameux récit, désigne certaines parties du *char* ou certaines pièces du harnachement des chevaux, les *rênes*, le *mors*, l'*essieu*.

> Sa main sur ses chevaux laissoit flotter les *rênes*.
> 1502.

> Dans les *rênes* lui-même il tombe embarrassé.
> 1544.

> Ils rougissent le *mors* d'une sanglante écume.
> 1538.

> L'*essieu* crie et se rompt.
> 1542.

Dans le même récit fantastique, Théramène nomme le *crin* des chevaux :

> Des coursiers attentifs le *crin* s'est hérissé.
> 1512.

et la *croupe* du monstre marin :

> Sa *croupe* se recourbe en replis tortueux.
> 1520.

Les citations précédentes montrent que, par une sorte de paradoxe esthétique, Racine n'emploie de vocabulaire réaliste que dans les passages fabuleux, comme si le caractère exceptionnel des événements qu'il rapporte, donnait, sinon un « sens plus pur », du moins une valeur plus poétique aux « mots de la tribu ».

D'une *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et d'Hippolyte*, publiée en 1667 et attribuée à Subligny, nous détachons le passage suivant, que nous trouvons intéressant dans la mesure où il montre combien certains contemporains de Racine, si cultivés qu'ils fussent, étaient peu sensibles à ce « *réalisme fantastique* » dont le récit de Théramène nous offre le plus pur exemple :

Je ne sais, écrit l'auteur de la *Dissertation*, *si vous trouverez bon qu'on dise qu'un prince a nourri ses chevaux de sa propre main, et si vous passerez dans ce récit la fiction :*

> D'un dieu qui d'aiguillons pressoit leurs flancs poudreux [1],

mais pour moi je ne puis souffrir que M. Racine fasse un dieu pique-bœuf et un prince palefrenier (Extrait du recueil de l'abbé Granet, tome II, p. 403).

Ce sont les lois de ce même « *réalisme fantastique* » si mal compris du partial auteur de cette *Dissertation* qui autorise Racine à nommer le *fil* d'Ariane dans le passage célèbre où Phèdre évoque le Labyrinthe et ses détours.

> Par vous auroit péri le monstre de la Crête.
> Malgré tous les détours de sa vaste retraite,

1. Vers 1510.

Pour en développer l'embarras incertain
Ma sœur du *fil* fatal eût armé votre main.
Mais non, dans ce dessein je l'aurois devancée :
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensée.
C'est moi, Prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours.
Que de soins m'eût coûtés cette tête charmante !
Un *fil* n'eût point assez rassuré votre amante.
649-658.

Si, dans *Phèdre*, le réalisme s'associe paradoxalement au fantastique, il arrive parfois aussi que Racine évoque des lieux mystérieux par des moyens plutôt suggestifs que descriptifs ou, du point de vue auquel nous nous sommes placés dans cette étude, par l'emploi d'*adjectifs* plutôt que de *substantifs*.

Pour rassurer la « *gloire alarmée* » d'Aricie qui hésite à fuir avec Hippolyte qui n'est pas son époux, le jeune prince propose à sa fiancée de s'unir à elle par un serment juré dans un lieu sacré. Et voici la description qu'il fait de ce lieu :

Aux portes de Trézène, et parmi ces tombeaux,
Des princes de ma race *antiques* sépultures,
Est un temple *sacré formidable* aux parjures.
C'est là que les mortels n'osent jurer en vain.
Le perfide y reçoit un châtiment soudain ;
Et craignant d'y trouver la mort *inévitable*,
Le mensonge n'a point de frein plus *redoutable*.
1392-1398.

Cette évocation est d'une grandeur à la fois étrange et sublime ; l'analogie que le mouvement initial en offre avec le couplet du Graal, au dernier acte de *Lohengrin :*

Aux bords sacrés dont nul mortel n'approche
Il est un burg qu'on nomme Montsalvat...

nous semble frappante, et nous sommes surpris que nul scoliaste de Racine (ou de Wagner) n'ait jamais fait ce rapprochement qui pourtant s'imposait.

Bien que ces dernières remarques dépassent un peu le problème du vocabulaire tel que nous l'avons posé, nous avons cru bon pourtant de signaler ici le caractère absolument unique et original de la poésie de *Phèdre*, car de même que l'analyse stylistique du vocabulaire aide à mieux comprendre la poésie d'un texte littéraire, de même l'analyse des qualités strictement littéraires d'un poème éclaire un peu l'obscur problème des possibilités du langage poétique.

J. — *ESTHER*

A propos de la tragédie d'*Esther*, il serait juste de parler non de la couleur locale, mais des deux couleurs locales.

La scène se passe « *à Suse, dans le palais d'Assuérus* » : d'où la cou-

leur « *persane* ». Mais la reine Esther, son oncle Mardochée, sa confidente Elise, et ses compagnons d'exil sont juifs : d'où la couleur « *biblique* ».

Pour créer cette couleur, ou plutôt ces deux couleurs, Racine a employé 25 noms propres [1], discrètement répartis entre les 1286 vers de la tragédie. On ne trouve d'accumulation de noms propres — et encore sans excès — qu'en un seul passage, au début du 1er acte, où l'immensité de l'empire « persan » est évoqué par ces vers :

> De l'*Inde* à l'*Hellespont* ses esclaves coururent,
> Les filles de l'*Egypte* à *Suse* comparurent,
> Celles même du *Parthe* et du *Scythe* indompté
> Y briguèrent le sceptre offert à la beauté.
>
> 39-42.

D'une manière générale, Racine n'a pas tiré grand profit des noms évocateurs que lui offrait le livre d'*Esther*.

Les traîtres qui conspirent contre Assuérus sont appelés dans la Bible (*Esther*, 2, 21) les eunuques *Bagathan* et *Tharès* [2] : beaux noms, et bien évocateurs, que Racine a négligé d'employer. *Bagathan* et *Tharès* deviennent dans la tragédie d'*Esther*, « *deux ingrats domestiques* » [3], expression bien incolore.

Les lieux ne sont pas plus précisément nommés que les personnes. Assuérus possède « *de nombreux états* » (36) et les Juifs sont captifs « *en mille lieux* » (304). Dans les « *vastes limites* » de l'empire d'Assuérus, Dieu renferma « *les mers* » (1117). Ces mers désignent le golfe Arabique et le golfe Persique, dont les noms ne sont pas employés.

Enfin, les jeunes Israëlites lèvent les yeux

> ... *vers les saintes montagnes*
> D'où l'innocence attend tout son secours.
>
> 295-296.

Ces « *montagnes* » sont non seulement la colline de *Sion*, mais aussi le *Carmel* et le *Thabor*, dont les jeunes exilées ne prononcent pas une seule fois les noms, pourtant si doux.

Les noms communs spécifiquement persans ou bibliques sont extrêmement rares dans *Esther*. Ou plutôt Racine a remplacé les noms précis que lui fournissait le livre d'*Esther* par des synonymes d'usage plus courant et d'extension plus large.

Les *mages* chaldéens, consultés par Assuérus, ne sont désignés dans *Esther* que comme de simples devins :

---

1. *Abraham*, *Amalec*, *Amalécite*, *Assyrien*, *Babylone*, *Benjamin*, *Cyrus*, *David*, l'*Egypte*, l'*Euphrate*, l'*Hellespont*, l'*Inde* (c'est-à-dire le fleuve *Indus*), *Indien*, *Israël*, *Jacob*, *Jérusalem*, le *Jourdain*, *Juifs*, *Jacob*, le *Liban*, *Parthe*, *Scythe*, *Sion*, *Suse*, la *Thrace*.

2. Dans la traduction de la Bible de Louis Segond, ces deux eunuques sont appelés *Bigthan* et *Théresch*.

3. J'ai découvert au Roi les sanglantes pratiques
Que formoient contre lui *deux ingrats domestiques*.
99-100.

> Entre tous les *devins* fameux dans la Chaldée,
> Il a fait assembler ceux qui savent le mieux
> Lire en un songe obscur les volontés des cieux.
>
> 406-408.

Nous avons déjà signalé que les « *ingrats domestiques* » qui avaient conspiré contre Assuérus étaient ceux que le *Livre d'Esther* désignait plus précisément sous le nom d'*eunuques*. Mais comment faire prononcer un tel mot « *aux jeunes et tendres fleurs* », aux « *timides colombes* » de Saint-Cyr ?

L'*Esther* de Racine exprime dans sa prière la haine que lui inspire la pompe à laquelle elle est condamnée à la cour d'Assuérus :

> Pour moi que tu retiens parmi ces *infidèles*
> Tu sais combien je hais leurs fêtes criminelles...
>
> 273-274.

Or, cette prière est une paraphrase, qui serre de très près le texte biblique, où les infidèles sont appelés plus précisément *incircumcisi :*

... *Et nosti quia oderim gloriam ignarum, et detester cubile* INCIRCUMCISORUM. *Esth.*, XIV (additions), 15.

Mais, pas plus que le nom des *eunuques*, celui des *incirconcis* ne pouvait trouver sa place dans les vers pudiques d'*Esther*.

Cette imprécision systématique se retrouve même lorsqu'il s'agit de désigner des êtres aussi incorporels que les *Chérubins*. Dans le chœur qui termine le premier acte d'*Esther*, les *chérubins* sont appelés simplement des *anges :*

> O Dieu que la gloire couronne,
> Dieu que la lumière environne,
> Qui voles sur l'aile des vents
> Et dont le trône est porté par des *anges*.
>
> 353-356.

Ce couplet est la paraphrase, et presque la traduction du *Psaume XVII*, 11 :

Et ascendit super CHERUBIN, *et volavit* : *volavit super pennas ventorum.*

Enfin, le *Messie* lui-même est désigné non par ce nom, mais par une périphrase :

> *Ce Saint que tu promets et que nous attendons.*
>
> 268.

Peut-être ce décalage ne correspond-il pas seulement à un principe esthétique de Racine, mais encore à une confusion, consciente ou non, entre le vocabulaire juif et le vocabulaire évangélique, c'est-à-dire, d'un point de vue plus élevé, entre l'esprit de l'Ancien Testament et celui du Nouveau.

La même remarque s'appliquerait à la manière dont Racine a évoqué, dans *Esther*, certains us et coutumes des anciens Juifs.

A l'annonce du prochain massacre des « *enfants d'Israël* », le Mar-

dochée biblique se répand de la *cendre* sur la tête, et se revêt d'un sac :

Quae cum audisset Mardochaeus, scidit vestimenta sua, et indutus est SACCO, *spargens* CINEREM *capiti.* (*Esther*, IV, 1).

Racine garde la *cendre*, mais le *sac* traditionnel est remplacé par un *cilice* d'un anachronisme sans doute volontaire :

Mais d'où vient cet air sombre et ce *cilice* affreux,
Et cette *cendre* enfin qui couvre vos cheveux ?
159-160.

Dans la Bible, Aman, sur le conseil de sa femme Zarès et de ses amis, fait dresser un *gibet* de cinquante coudées pour qu'on y pende Mardochée :

Responderunt ei Zares uxor ejus et ceteri amici : Jube parari excelsam trabem habentem altitudinis quinquaginta cubitos, et dic mane regi ut appendatur super eam Mardochaeus (*Esth.*, V, 15).

Ce *gibet* n'est désigné, dans l'*Esther* de Racine, que par des périphrases :

(Hydaspe à Aman) :

Allez, et faites promptement
Elever *de sa mort le honteux instrument.*
523-524.

(Esther, à Assuérus) :

A la porte d'Aman est déjà préparé
D'un infâme trépas l'instrument exécrable.
1131-1132.

Si Racine a volontairement remplacé les noms précis par des noms plus vagues ou par des périphrases, qui estompent la couleur locale, au moins a-t-il fait un usage extrêmement habile (mais si discret qu'on risque de n'en pas déceler la trace) d'un procédé qui consiste à employer un certain nombre de mots ordinaires qui tirent du contexte une signification spécifiquement locale ou temporelle.

Elise rapporte à Esther les paroles prononcées par le « *prophète divin* » qu'elle a consulté !

Lève-toi, m'a-t-il dit, prends ton chemin vers Suse.
Esth., 16.

Considéré en lui-même, le verbe *se lever* ne semble pas être un de ces mots qui créent la couleur locale. Et pourtant ce « *Lève-toi* » dont Racine a souligné l'importance par la place initiale qu'il lui a donnée dans le vers — est une formule biblique qu'on trouve bien des fois dans les Ecritures. Parfois, c'est un appel adressé à Dieu (Cf. *Nombres*, X, 25) : « LÈVE-TOI, *Seigneur, et que tes ennemis soient dissipés* ».

Psaumes, LXXXI, 8, « LÈVE-TOI, *Dieu, et juge ta cause* ».

Parfois, comme ici, c'est un appel venu de Dieu lui-même.

Cf. *Juges*, V, 12 : « LÈVE-TOI, *Barak, et emmène ceux que tu as faits captifs* ».

Isaïe, LX, 1 : « LÈVE-TOI, *éclaire-toi, Jérusalem, et que tes ennemis soient dissipés.* »

Le prophète qui instruit Elise ajoute :

... Le jour approche où le Dieu des Armées
Va de son bras puissant faire éclater l'appui ;
Et le *cri* de son peuple *est monté* jusqu'à lui.
20-22.

Rien de plus simple, rien de plus ordinaire que le nom *cri* et que le verbe *monter*. Et pourtant l'expression : « *Un* CRI MONTE *vers Dieu* » est spécifiquement biblique, comme on peut le voir par les citations suivantes :

Exode, II, 23 : « *Les enfants d'Israël gémissaient sous le poids des travaux, et le* CRI *de leur servitude* MONTA *jusqu'à Dieu.* »

I *Rois*, IX, 16 : « *J'ai regardé mon peuple, et leur* CRI EST MONTÉ *jusqu'à moi.* »

Jérémie, XIV, 2 : « *Les portes de Jérusalem sont couvertes de ténèbres, et le* CRI *de la ville* EST MONTÉ *au ciel.* »

Esther, dans sa prière, évoque les souvenirs de son éducation religieuse :

Mon père mille fois m'a dit dans mon enfance
Qu'avec nous tu *juras* une sainte alliance.
249-250.

Le verbe *jurer*, quand le sujet en est Dieu, devient ipso facto biblique. Il nous rappelle les serments que, dans les Ecritures, Jéhovah prête en son propre nom :

Cf. *Genèse*, XXIV, 16 : « *Je* JURE *par moi-même* (dit Dieu à Abraham) *que, puisque tu as fait cette action , je te bénirai, et je multiplierai ta race comme les étoiles du ciel et comme le sable qui est sur le rivage de la mer.* »

Biblique également est l'habitude de donner à Dieu les différents noms qui caractérisent les aspects sous lesquels le sujet parlant le considère, ou celles de ses attributions auxquelles il a spécialement recours. On trouve, dans *Esther*, une première version des *Litanies du Dieu des Juifs*, qu'on retrouvera dans la tragédie d'*Athalie*, particulièrement dans les chœurs.

Considéré comme créateur, glorieux et tout-puissant, de l'homme et de l'univers, Jéhovah est appelé tour à tour :

ETERNEL.

(Esther)

Aux pieds de l'*Eternel* je viens m'humilier.
109.

L'*Eternel* est son nom. Le monde est son ouvrage.
1052.

Dieu couronné de gloire ;
Dieu environné de lumière, etc.

(Deux Israëlites du Chœur) :

> O *Dieu, que la gloire couronne.*
> *Dieu, que la lumière environne,*
> Qui voles sur l'aile des vents,
> Et dont le trône est porté par des anges.
> 353-356.

Dieu créateur de la vie.

(Une Israëlite) :

> Que ma bouche et mon cœur, et tout ce que je suis,
> Rendent honneur au *Dieu qui m'a donné la vie.*
> 771-772.

Dieu du ciel.

> ... Plus heureux le peuple innocent
> Qui dans le *Dieu du ciel* a mis sa confiance.
> 792-793.

Tout-Puissant.

(Elise) :

> Hé ! Si l'impie Aman, dans sa main homicide,
> Faisant luire à vos yeux un glaive menaçant,
> A blasphémer *le Tout-Puissant*
> Vouloit forcer votre bouche timide ?
> 754-757.

Considéré d'un simple point de vue ethnique, il est appelé :
Dieu d'Israel.

(Une Israëlite) :

> *Dieu d'Israël,* dissipe enfin cette ombre,
> Des larmes de tes saints, quand seras-tu touché ?
> 744-745.

Considéré comme Dieu de vengeance qui aime jalousement le peuple élu et en combat les ennemis par le glaive, il est appelé :
Dieu des combats.

(Chœur) :

> Le Dieu que nous servons est le *Dieu des combats* :
> Non, non, il ne souffrira pas
> Qu'on égorge ainsi l'innocence.
> 336-338.

Dieu redouté.

(Une Israëlite) :

> Hé quoi ? diroit l'impiété,
> Où donc est-il, *ce Dieu si redouté,*
> Dont Israël nous vantoit la puissance ?
> 339-341.

DIEU JALOUX ;
DIEU VICTORIEUX.

(Une autre Israëlite) :

Ce *Dieu jaloux*, ce *Dieu victorieux*,
Frémissez, peuples de la terre,
Ce *Dieu jaloux*, ce *Dieu victorieux*,
Est le seul qui commande aux cieux.
342-345.

Dans cette strophe, Jéhovah désigné d'abord comme arbitre des combats, est désigné ensuite comme moteur de l'univers. Pour montrer la toute-puissance de Dieu, la jeune Israëlite rapproche dans une même phrase deux facultés ou attributions essentiellement différentes.

Enfin, considéré comme maître des hommes, qui leur impose « *son aimable joug* », et oriente leurs volontés, il est appelé :

LE SEIGNEUR.

Que *le Seigneur* est bon ! Que son joug est aimable
Heureux qui dès l'enfance en connoit la douceur !
1265-1266.

ARBITRE DES VOLONTÉS HUMAINES.

Tel qu'un ruisseau docile
Obéit à la main qui détourne son cours
Et laissant de ses eaux partager le secours
Va rendre tout un champ fertile,
Dieu, *de nos volontés arbitre souverain*,
Le cœur des rois est ainsi dans ta main.
733-734.

*
* *

Parmi ces mots discrètement évocateurs, le lecteur d'*Esther* ne relève que fort peu de mots vraiment anachroniques.

Esther est la première tragédie de Racine dont l'amour ne soit point le principal ressort, et Assuérus, qui est un époux, non un amant, est le premier héros qui exprime sa tendresse sans avoir recours au vocabulaire de la galanterie. Le Roi de Perse, pour rassurer les « *timides esprits* » d'Esther, ne se sert point des formules traditionnelles de l'amour galant, mais, comme le dit l'Alceste de Molière, il laisse « *la passion parler toute pure* ».

Je ne trouve qu'en vous je ne sais quelle grâce
Qui me charme toujours et jamais ne me lasse,
De l'aimable vertu doux et puissants attraits !
Tout respire en Esther l'innocence et la paix.
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres.
669-674.

Sans doute, Racine a-t-il prêté au « *fier Assuérus* » un vocabulaire dont la délicatesse surprend chez un personnage que les Ecritures

représentaient comme un despote versatile et brutal. Mais, s'il a singulièrement adouci le langage d'Assuérus, Racine s'est également gardé de lui prêter le langage du Grand Cyrus. L'Assuérus de Racine se tient à égale distance de l'Assuérus biblique et de Céladon.

Dans son *Commentaire biblique* sur la tragédie d'Esther, Athanase Coquerel reproche à Racine d'avoir prêté à Assuérus certains traits qu'il juge anachroniques.

Le fier Assuérus couronne sa captive, dit Elise au vers 28. Ce vers est en contradiction avec l'usage des cours « *persanes* » : la favorite (et non la reine) destinée à remplacer l' « *altière Vasthi* » a été choisie non par le Roi, mais par un eunuque !

> ... Et le Persan superbe est aux pieds d'une Juive.
> 29.

Ce vers est contraire aux mœurs des cours d'Asie, dit Athanase Coquerel, *et les détails les plus intimes du Livre d'Esther donnent de ces usages une idée toute différente.*

Nous avons relevé ces critiques parce que, sans les trouver absolument inexactes, nous les jugeons fondées sur une interprétation trop formelle du vocabulaire de la tragédie classique. Nous reconnaissons volontiers que le verbe *couronner* implique un geste surprenant de la part du Grand Roi. Racine a pris d'ailleurs une pleine responsabilité de cet anachronisme, puisqu'on lit dans la suite :

> « Soyez reine, dit-il », et dès ce moment même
> *De sa main sur mon front posa son diadème.*
> 75-76.

Mais l'expression « *Le Persan superbe est aux pieds d'une Juive* » ne veut pas dire qu'Assuérus est matériellement aux pieds d'Esther. Nous apprenons au contraire, dans la suite de la tragédie, que les époux royaux ne cohabitent pas, et même que la Reine n'a pas le droit de se rendre auprès du Roi sans en avoir reçu sinon l'ordre formel, du moins la permission.

Dans la tragédie d'*Esther*, l'analyse du vocabulaire nous révèle qu'il y a moins anachronisme véritable que projection dans le passé de préoccupations contemporaines.

Il est inutile d'étudier le vocabulaire des personnages pour remarquer certaines analogies entre Assuérus et Louis XIV, — entre Esther et Mme de Maintenon, — entre Aman et Louvois, — entre les jeunes Israëlites et les demoiselles de Saint-Cyr, — entre les Annales d'Assuérus

> ... ces *annales* célèbres
> Où les faits de son règne avec soin amassés,
> Par de fidèles mains chaque jour sont tracés.
> 394-396.

et les chroniques du règne de Louis XIV, dont la rédaction avait été confiée à Racine et à Boileau, historiographes officiels du Roi.

Mais les préoccupations des contemporains de Louis XIV et de

Racine se trahissent par l'emploi de certains mots qui méritent d'être rapprochés :

Mardochée, pour annoncer à Esther le prochain massacre des Juifs, lui tend l'ordre d'Assuérus, et lui dit :

> Lisez, lisez l'*arrêt* détestable, cruel.
>
> 163.

Mais cet arrêt est, un peu plus loin, désigné par un autre nom :

> ... Et le Roi, trop crédule, a signé cet *édit.*
>
> 172.

Le mot a été suggéré à Racine par le souvenir encore récent de la *Révocation de l'Edit de Nantes.*

En vain, dit Mardochée, les rois de la terre comploteraient contre le vrai Dieu, car...

> ... Pour dissiper leur *ligue* il n'a qu'à se montrer.
>
> 223.

Racine a employé ce mot, d'une actualité encore brûlante, parce que les Rois du monde sont devant Dieu, comme les seigneurs révoltés devant le Roi de France qui, par sa toute-puissance, a maîtrisé la *Ligue.*

Aman se vante auprès d'Hydaspe de la confiance qu'Assuérus lui a témoignée :

> Le roi, dès l'heure même,
> Mit dans ma main le *sceau* de son pouvoir suprême
>
> 505-506.

Les Ecritures disaient :

Tulit ergo Rex ANNULUM *quo utebatur de manu sua, et dedit eum Aman, filio Amadathi... (Esth.,* III, 10).

L'*anneau* biblique est devenu un *sceau* parce que le poète, dont l'imagination prête au Roi de Perse certains traits du Roi de France, a transformé inconsciemment le ministre d'Assuérus en un véritable Garde du Sceau Royal.

Ces mots d'*édit*, de *ligue*, de *sceau*, etc., ne sont pas, à proprement parler, anachroniques. Ils sont assez généraux pour s'appliquer à n'importe quel temps et à n'importe quel lieu. Mais ils étaient chargés, à l'époque où Racine les employait, d'un pouvoir affectif plus sensible pour les contemporains de Racine que pour nous.

Toute œuvre littéraire, à sa naissance, est ainsi chargée d'une dose de nouveauté qui s'élimine nécessairement avec le temps. Les œuvres classiques sont celles dont l'intérêt survit à la première curiosité du lecteur ou, du point de vue spécial auquel nous avons voulu nous placer ici, celles dont les mots qui y sont employés possèdent, en plus de leur signification particulière et contemporaine, une signification générale et éternelle.

K. — *ATHALIE*

La couleur locale qui, dans *Esther*, est à la fois biblique et persane, est exclusivement biblique dans *Athalie*.

Pour créer la couleur biblique, le poète a usé de noms propres un peu plus largement que dans les autres tragédies. Nous avons relevé 43 noms propres dans *Athalie* [1]. Certains de ces noms, comme ceux d'*Achab*, de *Jézabel*, d'*Okosias*, ou de *Jéhu*, sont répétés plusieurs fois. Le nom de *David*, si vénéré par le grand-prêtre et par sa famille, n'est pas prononcé moins de 34 fois au cours de la tragédie [2].

Quand Joad rappelle à Abner les principaux épisodes de l'histoire contemporaine :

> ... Vous, nourri dans les camps du saint roi *Josaphat*,
> Qui sans son fils *Joram* commandiez vos armées,
> Qui rassurâtes seul nos villes alarmées
> Lorsque d'*Okosias* le trépas imprévu,
> Dispersa tout son camp à l'aspect de *Jéhu*... 78-82.

les noms propres qui émaillent ce discours semblent avoir été groupés plutôt d'après les exigences de l'histoire que pour produire un effet d'harmonie évocatrice.

Le vers 1037, formé exclusivement par les noms des parjures et des « *ennemis de Dieu* ».

> Abiron et Dathan, Doeg, Achitopel

n'a rien de remarquable par la sonorité, et ne parle guère à l'imagination.

Dans toute la tragédie, on ne trouve que deux vers, d'ailleurs fort beaux, où l'accumulation des noms propres produise un effet spécifiquement poétique de « *dépaysement par le son* ». Le premier des deux vers se suffit à lui-même :

> *Jéhu*, le fier *Jéhu*, tremble dans Samarie.
> 480.

Le second termine magnifiquement un des quatrains les plus évocateurs qu'ait composés Racine :

> Partout en même temps la trompette a sonné,
> Et ses sons et leurs cris dans son camp étonné
> Ont répandu le trouble et la terreur subite
> Dont *Gédéon* frappa le fier *Madianite*.
> 1753-1756.

---

1. *Aaron*, *Abiron*, *Achab*, *Achitopel*, *Amnon*, *Baal*, *Benjamin*, le *Cédron*, *Dathan*, *David*, *Doëg*, l'*Egypte*, *Elie*, *Elisée*, *Gédéon*, les *Hébreux*, *Ismaël*, *Israël*, les *Israëlites*, *Jacob*, *Jahel*, *Jéhu*, *Jephté*, *Jérusalem*, *Jézabel*, *Jezraël*, *Joram*, *Josaphat*, le *Jourdain*, *Juda*, *Lévi*, le fier *Madianite*, *Moïse*, *Obed*, *Okosias*, *Pharaon*, les *Philistins*, *Salomon*, *Samarie*, le mont *Sina*, *Sion*, *Syrien*, *Tyrien*.

2. Aux vers 50, 73, 129, 138, 256, 271, 282, 284, 424, 721, 795, 805, 1020, 1064, 1072, 1156, 1178, 1183, 1246, 1285, 1293, 1358, 1413, 1433, 1437, 1585, 1589, 590, 1649, 1727, 1765, 1773 (2 fois) 1788.

Mais mis à part ces deux vers, Racine ne semble guère avoir tiré parti des noms propres que lui proposaient les Livres saints. En plusieurs passages, il a composé une périphrase, alors qu'il pouvait employer un nom sonore. Le *rocher d'Horeb* (*Exode*, XVIII, 5-6) devient chez Racine un « *aride rocher* ».

Des mers pour eux, il (Dieu) entr'ouvrit les eaux,
D'un aride rocher fit sortir des ruisseaux.
356-357.

Le roi de Syrie, *Hazaël* n'est pas nommé par son nom pourtant si beau, mais désigné seulement comme le « *puissant voisin de Jéhu* » :

De toutes parts poussé par *un puissant voisin*
Que j'ai su soulever contre cet assassin,
Il me laisse en ces lieux souveraine maîtresse.
481-483.

Enfin Racine n'a pas employé le nom si doux du désert d'*Engaddi*, si bien fait pour entrer dans un vers français et dont, à notre connaissance, aucun poète ne s'est jamais servi. Il a recours à une périphrase d'ailleurs assez belle et évocatrice, mais qui aurait pu précéder ou suivre le nom lui-même, au lieu de le remplacer :

J'irai dans *le désert*, où jadis en pleurant
Et cherchant comme nous son salut dans la fuite,
David d'un fils rebelle évita la poursuite.
1062-1064.

Comme les noms propres, les noms communs spécifiquement bibliques semblent avoir été évités plutôt que recherchés par Racine.

La *manne* n'est désignée, dans *Athalie*, que comme un « *pain délicieux* » :

D'un joug cruel il (Dieu) sauva nos aïeux.
Les nourrit au désert d'un *pain délicieux.*
351-352.

Ces vers font pourtant partie d'un chœur, et la langue des chœurs est à la fois plus riche et plus libre que celle des autres parties de la tragédie.

Eliacin est vêtu d'un « *long habit de lin* » (390-537), « d'une *robe éclatante* » (508) ; *l'éphod* n'est pas désigné par son nom, bien que le vêtement de Joas ait été visiblement copié par Racine sur celui du jeune Samuel :

Ministrabat ante faciem Domini, puer, accinctus EPHOD LINEO (*Samuel*, I, 2. 19.)

Le *Messie* n'est jamais nommé par son nom. Il est ou vaguement évoqué :

(Abner, à Joad) :

Hélas ! nous espérions que de leur race heureuse (des rois d'Israël)
Devait sortir de rois une suite nombreuse,

Que sur toute tribu, sur toute nation,
L'un d'eux établirait sa domination,
Ferait partout cesser la discorde et la guerre
Et verrait à ses pieds tous les rois de la terre.
129-136.

ou désigné par une périphrase :

(Athalie, à Josabeth) :

Qu'il (Dieu) nous donne *ce roi promis aux nations*
Cet enfant de David, notre espoir, notre attente.
734-735.

Le *Pentateuque* n'est désigné que comme le « *livre divin* » :

Dans son *livre divin* on m'apprend à la lire (la loi de Dieu)
Et déjà de ma main je commence à l'écrire [1].
663-664.

Et pourtant, nous savons que Racine a tiré ce détail non seulement du *Deutéronome* (XVII, 18-19) mais d'un de ses livres familiers, intitulé *Synopsis criticorum*, où il avait lu :

Totum enim PENTATECHUM *describere tenebatur (rex Judaeorum) primum ut Israelita quivis, citerum ut Rex.*

Nous sommes sûrs, en effet, que Racine avait ce passage présent à l'esprit car il l'a traduit presque mot pour mot dans la préface d'*Athalie :*

Chaque Juif, dit-il, étoit obligé d'écrire une fois en sa vie, le volume de la loi tout entier. Les rois étoient même obligés de l'écrire deux fois...

Ailleurs encore, le *Pentateuque* est appelé par Josabeth :

De notre sainte loi le livre redoutable.
1242.

Il est vrai que le nom de *Pentateuque* était, sinon impossible, du moins difficile à loger dans un vers français.

Enfin le *Saint des Saints*, au nom pourtant si évocateur et de couleur si biblique, n'est désigné que par une périphrase, quand Josabeth s'écrie, s'adressant à Joad en une invocation solennelle :

Au nom *du lieu si saint qui n'est ouvert qu'à vous,*
Lieu terrible où de Dieu la majesté repose.
1634-1635.

Les noms simples spécifiquement bibliques ne sont pas nombreux dans *Athalie*. Nous n'avons relevé dans cette tragédie que les mots

---

1. Cf. 1243-1244 :
Et vous aussi posez, aimable Eliacin
Cet auguste bandeau près du *livre divin*

arche [1], *cèdre* [2], *chérubin* [3], *lévite* [4], *mitre* [5], *parvis* [6], *tabernacle* [7], *tiare* [8], — mots qui ne se trouvent dans aucune autre tragédie de Racine (à l'exception de *cèdre* qui est aussi dans *Esther*).

Mais si les mots simples ne sont pas nombreux, Racine semble aussi accumuler les expressions, dont il était nourri par une lecture constante des livres saints.

Joas est un jeune roi...

> ... *Sous l'aile du Seigneur* dans le temple élevé.
> 174.

Cette figure hardie est fréquente dans l'Ancien Testament. Cf. *Psaumes*, XVI : « *Protégez-moi Seigneur en me mettant à couvert* SOUS L'OMBRE DE VOS AILES. »

Zacharie évoque l'*ange de Dieu :*

> J'ignore si *de Dieu l'ange se dévoilant*
> Est venu lui montrer un glaive étincelant.
> 409-410.

Cet *ange* est celui que, plus loin, Joad appellera l'*ange exterminateur :*

> *L'ange exterminateur* est debout avec nous.
> 1698.

Or, cet *ange* qui brandit un glaive dont il pourfend les « *méchants* » n'est pas un ange ordinaire. C'est l'exécuteur des vengeances divines qui apparaît souvent dans la Bible. Cf. *Nombres*, XXIII, 31 : *(Balaam) vidit* ANGELUM *stantem in via evaginato gladio.*

I *Paralipomènes*, XXI, 16 : *(David) vidit* ANGELUM DOMINI *stantem inter caelum et terram et evaginatum gladium in manu ejus.*

Cf. aussi *Rois* II, XXIV, 16 (Peste d'Israël, à la fin du règne de David), et *Rois* IV, XIX, 35 (massacre des Assyriens de Sennachérib).

Cet *ange* est appelé par la Vulgate *angelus percutiens populum*, expression que de Saci a traduite par l'*ange exterminateur* [9]. Racine

---

1. L'*arche* sainte est muette et ne rend plus d'oracles. (103)
2. Temple, renverse-toi, *cèdres*, jetez des flammes (1152)
3. Voulez-vous que d'impurs assassins
Viennent briser l'autel, brûler les *chérubins* (1593-1594)

4. et 5. C'est peu que le front ceint d'une *mitre* étrangère
Ce *lévite* à Baal prête son ministère

6. ... Dans un des *parvis* aux hommes réservé
Cette femme superbe entre le front levé. (399-400)
De ses *parvis* sacrés j'ai deux fois fait le tour (1101

7. Ainsi que l'on vit l'aimable Samuel
Croître à l'ombre du *tabernacle* (764-765)

8. Dès longtemps elle hait cette fermeté rare
Qui rehausse en Joad l'éclat de la *tiare* (27-28)

9. « *Dieu eut compassion de tant de maux et dit à* L'ANGE EXTERMINATEUR : *C'est assez, retenez votre main* ».

DE SACI, Bible, *Rois* II, XXIV, 16.

a emprunté à de Saci cette heureuse expression qui est, en même temps, un parfait hémistiche.

Les *victimes de paix* que Joad offre à Dieu [1] désignent clairement les victimes propitiatoires (dont il est souvent question dans les Ecritures) par opposition aux victimes expiatoires.

Les *dieux des nations*, dont l'arche sainte a triomphé tant de fois [2] sont les *dii gentium*, de la Bible, qu'on trouve mentionnés bien des fois, et en particulier in *Paralipomènes*, XXXII, 17 : « *Les* DIEUX DES NATIONS *n'ont pu délivrer leur peuple de ma main* », — et in *Psaumes*, XCV, 5 : « *Tous les* DIEUX DES NATIONS *ne sont que des démons* ».

Une série de périphrases très variées pour désigner Jéhovah qui n'est jamais nommé par ce nom constitue de véritables *litanies du Dieu des Juifs* éparses à travers la tragédie.

Considéré comme créateur, animateur et régulateur de la nature, Jéhovah est appelé tour à tour :

DIEU DE L'UNIVERS.

Et tous devant l'autel avec ordre introduits,
De leurs champs dans leurs mains portent les nouveaux fruits,
Au *Dieu de l'Univers* consacraient ces prémices.
9-11.

CELUI QUI MET UN FREIN A LA FUREUR DES FLOTS.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
61-62.

DIEU QUI NOURRIT LES HUMAINS.

Déjà selon la loi le grand-prêtre mon père,
Après avoir au *Dieu qui nourrit les humains*
De la moisson nouvelle offert les premiers pains...
384-386.

TOUT-PUISSANT.

Comme le vent dans l'air dissipe la fumée
La voix du *Tout-Puissant* a chassé cette armée.
1747-174

Considéré du point de vue ethnique, il est appelé

DIEU DE SION.

---

1. Déjà selon la loi le grand-prêtre, mon père
Après avoir au Dieu qui nourrit les humains
De la moisson nouvelle offert les premiers pains
Lui présentait encore entre ses mains sanglantes
Des *victimes de paix* les entrailles fumantes. (384-888)

2. L'arche qui fit tomber tant de superbes tours
Et força le Jourdain de rebrousser son cours
Des *dieux des nations* tant de fois triomphante... (1545-1547).

O Saint temps !
O David !
— *Dieu de Sion*, rappelle,
Rappelle en sa faveur tes antiques bontés.
1157-1158.

Dieu de Jacob.

Où sont, *Dieu de Jacob*, tes antiques bontés ?
1501.

Dieu des Juifs.

Dieu des Juifs, tu l'emportes
1768.

Dieu de justice et de vengeance, qui confie aux guerriers en armes l'exécution de ses divines volontés, il est appelé successivement :

Dieu vivant.

Viens-tu, du *Dieu vivant* braver la majesté ?
406.

La voix du *Dieu vivant* a ranimé ta cendre
1497.

Soldats du *Dieu vivant*, défendez votre roi.
1730.

Dieu vengeur.

Déjà ce *Dieu vengeur* commence à la troubler.
1343.

Arbitre des combats.

Marchons en invoquant l'*arbitre des combats*.
1348.

Dieu jaloux, Dieu des vengeances.

Où sont les traits que tu lances
Grand Dieu, dans ton juste courroux ?
N'es-tu plus le *Dieu jaloux ?*
N'es-tu plus le *Dieu des vengeances ?*
1486-1489.

Impitoyable Dieu.

Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit
1774.

Inspirateur des enfants et des prophètes par la bouche desquels s'exprime sa parole, soit pour ordonner, soit pour prédire, il est appelé :

Sagesse Eternelle.

Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle
Des prêtres, des enfants, ô *Sagesse éternelle !*
119-120.

Esprit divin.

> Mais d'où vient que mon cœur frémit d'un saint effroi ?
> Est-ce l'*esprit divin* qui s'empare de moi ?
> C'est lui-même. Il m'échauffe. Il parle. Mes yeux s'ouvrent...
> 1129-1131.

Enfin, par une curieuse confusion de ses attributs avec ceux de Dieu de l'Evangile, il est appelé par une jeune fille du chœur :

Dieu qui pardonne.

> N'entends-tu que la voix de nos iniquités ?
> N'es-tu plus le *Dieu qui pardonne ?*
> 1474-1475.

Plus encore que par les périphrases bibliques, Racine a su créer discrètement la nuance locale qui convenait à la tragédie d'Athalie par un procédé déjà signalé qui consiste à conférer aux mots — noms, adjectifs ou verbes — les plus ordinaires une valeur temporelle ou locale qu'ils tirent exclusivement du contexte.

Dans *Britannicus*, Tacite avait utilisé le mot *prémices* comme synonyme poétique de *commencements :*

> Toujours la tyrannie a d'heureuses *prémices*.
> *Brit.*, 39.

Employé dans *Athalie*, le même mot devient spécifiquement biblique :

> ... Et tous devant l'autel avec ordre introduits,
> De leurs champs dans leurs mains portent les nouveaux fruits,
> Au Dieu de l'Univers consacraient ces *prémices*.
> *Ath.*, 9-11.

Le mot *prémices* désigne ici les premiers froments de la moisson nouvelle et les pains levés à la fabrication desquels ils avaient servi — présent que les Juifs offraient à leur Dieu le jour de la Pentecôte. Ce sont ces *prémices* que Zacharie appelle plus loin « *les premiers pains de la moisson nouvelle* ».

> ... Après avoir au Dieu qui nourrit les humains
> *De la moisson nouvelle* offert *les premiers pains*...
> *Ath.*, 385-386.

L'*huile* dont se sert Joad [1] n'est pas une huile ordinaire, mais l'onguent rituel qui devait être traditionnellement employé pour la cérémonie du couronnement.

La *trompette*, évoquée par Abner au début de la tragédie :

---

1. (Joad à Joas) :

> Venez : de l'*huile sainte* il faut nous consacrer.
> *Ath.*, 1471.

(Zacharie) :

> Le grand-prêtre a sur lui répandu l'*huile sainte*.
> *Ib.*, 1515.

... sitôt que de ce jour
La *trompette* sacrée annonçait le retour...
Ath., 5-6.

et dont Josabet perçoit les sons à la fin de la scène III du premier acte :

J'entends déjà, j'entends la *trompette sacrée.*
307.

n'est pas une *trompette* ordinaire, mais le *sofar*, trompette d'argent dont Jéhovah avait prescrit lui-même l'usage pour certaines circonstances :

Lorsque vous ferez un festin, que vous célébrerez les jours de fête et les premiers jours du mois, vous sonnerez des TROMPETTES *en offrant vos holocaustes et vos hosties pacifiques* (*Nombres*, X, 10).

Le *sel* que Joas présente au grand-prêtre pendant qu'il officie à l'autel [1] n'est pas un sel ordinaire. C'est le sel symbolique dont l'usage est prescrit in *Lévitique* II, 13 :

Vous assaisonnerez avec le SEL *tout ce que vous offrirez en sacrifice, et vous ne retrancherez point de ces sacrifices le* SEL *de l'alliance de Dieu avec vous. Vous offrirez le* SEL *dans toutes vos oblations.*

Dans une note de sa traduction de la Bible, se rapportant à ce passage, de Saci nous apprend que « *le* SEL *marquait la fermeté, l'incorruptibilité de l'union d'Israël avec Dieu* ».

Enfin, comme les noms qui désignent les objets matériels, ceux qui désignent des sentiments peuvent prendre eux aussi une couleur biblique.

Le mot *zèle*, qui, employé par Assuérus désignait la simple ardeur de servir un maître [2] se charge dans *Athalie* de tout le contenu mystique du mot *zélus* si fréquent dans la Vulgate et signifie à lui seul « *l'ardeur à servir Dieu* ». Quand Abner, s'adressant à Joad et parlant d'*Athalie* s'écrie :

Oui, Seigneur, elle a craint mon *zèle* et mon courage.
Ath., 1567.

le mot *zèle* a le même sens que dans ce verset biblique :

Mon ZÈLE *m'a fait sécher de douleur, parce que mes ennemis ont oublié vos paroles* (*Psaumes*, XXVIII, 129.)

Les adjectifs auxquels le contexte peut conférer une couleur spécifiquement biblique ne sont pas nombreux. Nous relevons néanmoins l'adjectif *stable*, dans le passage suivant :

---

1. Quelquefois à l'autel
Je présente au grand-prêtre ou l'encens ou le *sel*.
Ath., 673-674.

2. (ASSUÉRUS à AMAN) :
Je sais combien est pur le *zèle* qui t'enflamme
Esth., 582.

Dieu pourra nous montrer par d'importants bienfaits
Que sa parole est *stable* et ne trompe jamais.
Ath., 157-158.

L'adjectif *stable* est employé plusieurs fois dans les Ecritures, par exemple in *Psaumes*, CX, 8 :

Les préceptes de Dieu sont STABLES *dans tous les siècles* (Cf. aussi *Paralipomènes*, II, I, 9.)

Les verbes, empruntés à la Vulgate, sont extrêmement nombreux. Ils présentent ce caractère paradoxal d'être en eux-mêmes très ordinaires et d'amorcer des métaphores d'une extrême hardiesse, dont la seule excuse aux yeux de Racine est le précédent biblique.

En voici quelques-uns, cités dans l'ordre où ils se rencontrent dans *Athalie*.

CRIER.

Le sang de nos rois *crie* et n'est point écouté.
Ath., 89.

Cette figure, assez étonnante, se rencontre fréquemment dans les Ecritures et en particulier in *Genèse*, IV, 10 :

Vox sanguinis fratris tui CLAMAT *ad me de terra.*

SE RETIRER DE :

Dieu même, disent-ils, *s'est retiré de nous.*
Ath., 97.

Cette métaphore hardie a son origine in *Juges*, XVI, 20 :

... *Nesciens quod* RECESSISSET AB EO *Dominus.*

FERMER

Les cieux par lui (Elie) *fermés* et devenus d'airain.
Ath., 122.

Le mot *fermer* est si ordinaire qu'on risque de ne pas apprécier à sa valeur l'étrangeté de la métaphore, dont la source est évangélique :

In diebus Eliae in Israel, quando CLAUSUM EST *coelum annis tribus et mensibus sex* (*Luc*, IV, 25).

RACHETER.

O ciel ! dans tous les yeux quelle joie était peinte
A l'aspect de ce roi *racheté* du tombeau.
Ath., 1516-1517.

La métaphore du *rachat*, à laquelle se rattache la création du mot *Rédempteur*, était fréquente dans l'Ancien Testament, particulièrement dans les *Psaumes*.

... *Redemit* de interitu vitam tuam (*Psaumes*, CIC, 4.)
... *Redemit* a manu inimici (*Ps.*, CV, 10.)
... *Redime* me a calumniis (*Ps.*, CXVIII, 134.)

ENIVRER.

(Joad à Athalie) :

Le Dieu que tu bravais en nos mains t'a livrée.
Rends lui compte du sang dont tu t'es *enivrée.*
1735-1736.

Le verbe *enivrer* est tiré d'un adjectif employé métaphoriquement in *Apocalypse*, XVII, 6 :

Et vidi mulierem EBRIAM *de sanguine sanctorum.*

Ainsi, dans celle de ses tragédies où la couleur locale est la plus marquée, Racine n'a pas renoncé à son habitude (ou mieux à son principe esthétique) de n'employer jamais que des mots ordinaires. Mais, revigorés par le souvenir des Ecritures et par la magie du contexte, ces mots d'usage commun semblent être devenus dans *Athalie* des mots spécifiquement bibliques.

Inversement, aucun des mots employés dans *Athalie* ne rompt le charme biblique par un de ces anachronismes dont nous avons cité plusieurs exemples à propos des précédentes tragédies. Il n'y a pas de scènes d'amour dans *Athalie.* Aussi aucun des personnages n'y emploie-t-il le vocabulaire de la galanterie, dont l'usage risque de transformer des héros antiques en courtisans français. Dans toute la tragédie d'*Athalie*, on ne peut guère relever que deux mots légèrement anachroniques.

Le mot *chambre* employé par Josabet :

De princes égorgés la *chambre* était remplie.
Ath., 243.

est d'apparence moderne. Mais nous avons déjà expliqué (Cf. supra, p. 63) que ce mot était passé dans la langue courante pour désigner, sans nuance particulière, toute salle de maison ou de palais.

Le mot *cohorte*, employé une fois pour désigner les troupes d'Athalie :

De ses fiers étrangers assemblant les *cohortes.*
Ath., 219.

et une fois pour désigner les troupes formées par les lévites fidèles :

(Joad à Azarias)

Ne reste-t-il que vous et vos saintes *cohortes ?*
Ath., 1100.

nous semble de couleur bien romaine dans une tragédie biblique. C'est un léger anachronisme, mais d'autant moins choquant que le mot *cohorte* quoique romain d'origine, n'implique pas d'idées précises comme les mots *légion* ou *manipule*, et par conséquent tend à devenir dans le langage un simple synonyme du mot *troupe* sans aucune nuance romaine.

CHAPITRE V

LE VOCABULAIRE DE RACINE ET LE VERS

INTRODUCTION

On ne peut mettre en doute le fait que le vers exerce sur le choix des mots des contraintes plus impérieuses que la prose. Précisons tout de suite, afin d'éviter une confusion, qu'en parlant ici de vers, nous n'avons pas en vue les lois nécessairement imprécises de la *poésie*, mais les règles formelles et techniques de la *versification.*

1. La *rime* est un des éléments essentiels de la poésie classique, et la nécessité de rimer exerce une influence sur le vocabulaire des poètes, tout au moins sur le choix des mots placés à la fin des vers. De quel poète en effet pourrait-on affirmer qu'aucune de ses fins de vers n'a été choisie « pour la rime » ? Or la fin d'un vers est toujours aussi la fin d'un mot. Aussi certains mots peuvent-ils être aisément employés à la rime, tandis que d'autres qui se terminent par des sons rares ou uniques sont pour cela même écartés ou exclus de la place terminale du vers.

En second lieu, une rime fournie par un mot indispensable au sens amène une autre rime dont la nécessité est moins de sens que de son.

Enfin, le mot-rime n'est pas un simple son, isolé dans la proposition ou dans la phrase, mais, considéré du point de vue grammatical et logique, entretient des rapports syntaxiques et logiques avec les autres éléments verbaux. D'où l'influence qu'il peut exercer à son tour sur le choix des mots qui le précèdent dans son propre vers ou qui le suivent au début d'un vers nouveau.

Le désaccord entre la rime et la raison, déjà signalé par Boileau est donc, du point de vue auquel nous nous plaçons ici, un conflit interne du mot-rime considéré comme *son* et du mot-rime considéré comme *signe.*

2. La rime servant à marquer la fin du vers est une sorte de *ponctuation rythmique.* Entre la rime et la *mesure* du vers il y a donc aussi des rapports étroits.

Le mètre tragique est l'*alexandrin*, obligatoirement divisé par la césure médiane en deux hémistiches de six pieds. Cette règle ne souffre aucune exception dans la poésie classique, même dans le cas où l'alexandrin est justifiable d'une autre division rythmique. Certes

le nombre 12 est le plus petit multiple de 1, 2, 3, 4 et 6 ; mais quelle que soit la manière dont on puisse diviser *subsidiairement* un alexandrin classique (par exemple 4 + 4 + 4 ; 3 + 3 + 3 + 3 ; 4 + 2 4 + 2, etc.) l'obligation d'y trouver 2 hémistiches égaux de 6 pieds, sans chevauchement de mots entre le 6e et le 7e pied, est impérative, et a été constamment observée par les poètes classiques.

D'où une nouvelle contrainte exercée sur le vocabulaire du poète qui doit :

a) *choisir ses mots parmi ceux qui peuvent entrer dans le cadre rythmique de l'hémistiche ;*

b) *adapter la mesure de chaque mot à celle des autres mots entrant dans le même hémistiche.*

3. Les vers ne sont écrits que pour le plaisir, celui des poètes et celui du lecteur. A ce plaisir les sens ne participent pas moins que l'esprit, et le poète doit veiller sans cesse à ce que l'oreille ne soit pas blessée. D'où les contraintes de l'*harmonie.*

Le heurt non amorti de deux voyelles, la répétition de sons identiques à une place autre qu'à la rime, les innombrables rencontres de sons d'où peut naître la cacophonie sont autant d'embûches que le poète doit éviter.

Ce sont aussi les éléments d'une nouvelle servitude dont les règles ne peuvent être formulées parce que, variables à l'infini, elles sont les règles mêmes du goût.

4. Enfin chaque vers n'est pas isolé, mais entre dans des ensembles d'étendues diverses (*distiques*, *quatrains*, *couplets*, etc.) qui donnent à chacun d'eux son *relief* particulier.

Nous tâcherons de montrer que de nombreuses « *tirades* » du théâtre de Racine sont justifiables d'une *division strophique*, peu étudiée jusqu'ici, qui exerce une certaine influence sur l'emploi, sur la fréquence et sur la mise en relief de certains mots.

En résumé, l'étude des rapports du vocabulaire et des vers peut se diviser en 4 parties principales :

1. La *rime.*

A cette étude nous joindrons celle d'un élément poétique peu connu, que nous appelons provisoirement, et faute d'un mot meilleur, l'écho.

2. Le *mètre.*

3. L'*harmonie.*

4. *Les groupements de vers.*

Et ce sont là aussi les titres des 4 chapitres suivants.

I. — *LA RIME ET L'ÉCHO*

1° La rime.

Ce n'est point pour elle-même que nous étudierons la rime, mais seulement dans la mesure où elle exerce une influence sur le vocabu-

laire de Racine. Autrement dit, nous essayerons de déterminer si, chez notre poète, la rime doit être :

1° considérée comme un élément *créateur du vocabulaire*,

2° considérée, du même point de vue, comme un élément de *variété* ou, au contraire, de *monotonie*.

Toutefois cet examen suppose la détermination préalable de ce que, pour Racine, signifie exactement la rime. En effet, définie dans les traités de versification par ses caractères les plus généraux, la rime représente pour le poète une nécessité poétique dont les exigences sont, selon chacun d'eux, plus ou moins nombreuses et importantes.

Le mot-rime est à la fois *son* et *signe*. A strictement parler deux mots riment ensemble quand il y a homophonie de la dernière voyelle ou diphtongue accentuée et des éléments sonores qui peuvent la suivre. C'est dire que la versification ne considère le mot-rime que sous l'aspect du *son* et ne formule à cet égard que des exigences minimes.

Cependant l'usage a considérablement enrichi cette conception primitive. D'une part, les qualités de *son* exigées de la rime ont été soumises à des règles à la fois plus strictes et plus nuancées et d'autre part, les rapports de *sons* entre mots qui riment ensemble, quoique n'ayant jamais été codifiés par des règles, ont joué chez les poètes un rôle différent selon les époques, les écoles et les individus.

Pour déterminer le plus précisément possible la nature des liens qui peuvent unir, comme *sons* et comme *signes*, deux mots-rimes, examinons dans les détails, les rimes des deux vers suivants :

Vous voyez devant vous un prince *déplorable*,
D'un téméraire orgueil exemple mémorable.
Ph., 529-530.

1. Son.

a) *Déplorable* et *mémorable* riment ensemble parce que la dernière voyelle accentuée de chacun de ces mots est un *a* suivi des mêmes éléments phonétiques -*ble*.

Déplor*able*
Mémor*able*.

Telle est la rime, à proprement parler. Mais il s'y ajoute d'autres éléments, non obligatoires, qu'il convient d'étudier également.

b) La dernière voyelle accentuée dans chacun des deux mots est précédée d'un *r*.

DéploRable
MémoRable.

C'est ce qu'on appelle la *consonne d'appui*, ainsi définie par Théodore de Banville :

La consonne d'appui est la consonne qui, dans les deux mots qui riment ensemble, se trouve placée immédiatement devant la dernière voyelle ou diphtongue pour les mots à rime masculine, et immédiatement devant l'avant-dernière voyelle ou diphtongue pour les mots à rime féminine (*Petit traité*

de versification française. Librairie de l'*Echo de la Sorbonne*, 2e édition, p. 50.)

La *consonne d'appui* n'est pas un élément indispensable de la rime, mais caractérise seulement les rimes dites *riches.*

c) Les consonnes d'appui, dans chacun des deux mots-rimes sont précédées de la même voyelle *o.*

Déplorable
Mémorable.

C'est un élément « *de luxe* » qui n'est pas exigé d'une rime, même riche, mais qui est sensible à l'oreille, et peut contribuer à l'agrément de l'auditeur.

d) Les syllabes précédant celles qui contiennent cette voyelle *o* contiennent une même voyelle *é.*

dÉplorable
mÉmorable.

Cette quatrième analogie, quoique se rapportant à des sons plus éloignés encore de la dernière voyelle accentuée, est toujours sensible à une oreille délicate.

e) Les deux mots *déplorable* et *mémorable* sont *isométriques*, et cette isométrie est d'autant plus sensible dans le vers qu'ils commencent tous deux par une consonne et sont précédés d'un mot terminé par un *e* muet.

princ | *e* ‖ Dé | plo | rable |
exempl | *e* ‖ Mé | mo | rable |

Ils se détachent donc d'une manière identique à la fin du vers, et prennent de ce fait un relief équivalent.

2. Signe.

a) *Déplorable* et *mémorable* appartiennent à la *même catégorie grammaticale* : ce sont deux adjectifs qualificatifs.

b) Ces deux adjectifs ont dans la phrase une *même fonction.* Tous deux sont employés comme *épithètes.* Toutefois l'un se rapporte à un complément d'objet direct, et l'autre à une apposition.

c) Enfin il n'y a pas une *association permanente entre les idées* exprimées par chacun d'eux, comme par exemple, entre celles qu'expriment les mots *formidable* et *redoutable* employés comme rimes aux vers 403 et 404 d'*Athalie.* Néanmoins, les idées exprimées par *déplorable* et *mémorable* ne sont pas tellement éloignées que le rapprochement des deux mots puisse produire dans l'esprit du lecteur un effet de surprise ou un sentiment d'inattendu.

Telles sont les principales particularités qui peuvent caractériser des rimes. Il s'agit maintenant de déterminer celles de ces particularités qui sont les plus importantes pour Racine, et aussi comment se définit pour lui une rime de *bonne qualité.* C'est à dessein que nous ne disons pas une rime *riche*, car la notion de richesse ne se définit généralement que par le *son*, alors que le *sens* ne joue pas un rôle moins important dans l'appréciation de la valeur des rimes.

1. Son.

Sur les exigences des poètes de l'âge classique en matière de rimes, beaucoup d'idées inexactes sont communément répandues.

On compare généralement la pauvreté, voir l'indigence, des rimes de Molière ou de Racine avec la richesse des rimes d'un Hugo ou d'un Leconte de Lisle.

Certes, on trouve, chez Racine, des rimes qui ne sont que des assonnances, comme :

alliés-pieds (*Thé.*, 69-70 ; *Andr.*, 1055-1056).
pieds-liés (*Brit.*, 1729-1730).
attraits-jamais (*Andr.*, 55-56).
amoureux-nœuds (*Bér.*, 1457-1458).
coups-époux (*Baj.*, 631-632).
premiers-fiers (*Mithr.*, 1425-1426).

Racine fait rimer des mots terminés par *-s sourd* avec des mots terminés par *-s sonore :*

Laiüs-déçus (*Théb.*, 1499-1500).
perdus-Porus (*Alex.*, 1531-1532).
Burrhus-vertus (*Brit.*, 461-462 ; 1165-1166).
Antiochus-vaincus (*Bér.*, 197-198 ; 689-690).
trépas-Calchas (*Iph.*, 1083-1084).
flots-Minos (*Ph.*, 643-644).

Enfin, il fait rimer des mots dont la dernière syllabe contient une voyelle ouverte avec des mots où cette voyelle est fermée :

âme-Madame (*Andr.*, 127-128 ; et *passim*).
disgrâce-place (*Mithr.*, 295-196 ; *Esth.*, 31-32).
trône-Babylone (*Baj.*, 217-218).
brûle-crédule (*Baj.*, 741-742).

Mais les rimes, insuffisantes ou vicieuses, ne sont pas d'une fréquence sensiblement plus grande que l'usage par Hugo des rimes *main-hymen*, ou *trône-couronne (passim).*

Si, au contraire, on relève les rimes riches dans 100 vers de Racine et dans 100 vers de Hugo, la richesse étant définie à la fois par l'identité absolue de la dernière voyelle ou diphtongue accentuée, et par la présence d'une même consonne d'appui, on s'aperçoit que le pourcentage de rimes riches n'est généralement pas moins grand chez Racine que chez Hugo, mais à peu près équivalent.

Voici, par exemple, les rimes riches contenues dans les 100 premiers vers d'*Esther*.

3-4 *descendue-assidue.*
5-6 *oppression-Sion.*
9-10 *chercher-cacher.*
11-12 *éplorée-séparée.*
19-20 *alarmées-armées.*
23-24 *pénétrée-entrée.*
25-26 *yeux-aïeux.*
29-30 *enchaînement-événement.*

35-36 *pensée-offensée.*
37-38 *chercher-détacher.*
39-40 *coururent-comparurent.*
41-42 *indompté-beauté.*
43-44 *cachée-Mardochée.*
49-50 *agité-obscurité.*
51-52 *délivrance-espérance.*
57-58 *intérêt-arrêt.*
63-64 *artifice-sacrifice.*
67-68 *puissant-innocent.*
69-70 *trompé-frappé.*
71-72 *silence-balance.*
87-88 *dispersée-censée.*
91-92 *destinée-enchaînée.*
95-96 *sages-passages.*
99-100 *pratiques-domestiques.*

Sur 50 exemples de rimes, 24 sont riches, selon la définition donnée ci-dessus, c'est-à-dire à peu près une sur deux.

On trouve également, chez Racine, un certain nombre de rimes *très riches.*

Les unes ont, en plus de la consonne d'appui et la précédant, une voyelle, une diphtongue ou une partie de syllabe commune.

*indign*ITÉ-*sincér*ITÉ (*Bér.*, 933-934).
*libér*ATEUR-*gladi*ATEUR (*Mithr.*, 821-822).
*arr*ACHÉ-*att*ACHÉ (*Esth.*, 1134-1135).
COURIR-*m*OURIR (*Théb.*, 577-578).
*vol*ONTÉS-*surm*ONTÉS (*Baj.*, 819-820).
*imp*ORTUNE-*f*ORTUNE (*Bér.*, 1283-1284).
*d*ANGER-*étr*ANGERS (*Baj.*, 951-952).

On trouve même parfois des mots-rimes où l'homophonie porte sur 2 syllabes complètes :

parti (subst.)-*parti* (part. passé) (*Bér.*, 849-850).
*promp*TEMENT-*appar*TEMENT (*Bér.*, 981-982).
*récom*PENSER-PENSER (*Baj.*, 617-618).
*engag*EMENT-*chang*EMENT (*Baj.*, 807-808).
*paré-prép*ARÉ (*Esth.*, 1130-1131).

Enfin, il y a, chez Racine, plusieurs exemples de mots-rimes où l'homophonie porte sur plus de 2 syllabes, comme si Racine avait entrevu la possibilité de ces rimes « *millionnaires* » qui sont devenues plus tard l'apanage de poètes mineurs comme Banville ou Rostand.

Je l'avoue ; et depuis que je vous *ai quitté*
J'en ai senti la force et connu l'*équité.*
Andr., 607-608.

Ce reste malheureux serait trop *acheté*
S'il faut le conserver par une *lâcheté*
Baj., 595-596.

Les rimes isomètres sont également fréquentes chez Racine, et on ne peut mettre en doute qu'elles soient recherchées par lui. Dans les

100 premiers vers de *Mithridate*, sur 50 couples de rimes, 28 sont isomètres, c'est-à-dire plus de la moitié. On remarquera aussi que, par une sorte d'habitude propre à Racine, l'*isométrie des mots-rimes est presque constante lorsqu'il s'agit de mots de 4 syllabes.*

embrassement-emportement (*Andr.*, 647-648).
ingratitude-incertitude (*Andr.*, 969-970).
tranquillité-fidélité (*Brit.*, 1225-1226).
abandonnée-importunée (*Brit.*, 1141-1142).
reconnaissance-obéissance (*Mithr.*, 29-30).
frémissement-mugissement (*Iph.*, 1779-1780).
frémissement-saisissement (*Esth.*, 655-656).
frémissement-embrassement (*Ph.*, 975-976).
confusion-dérision (*Esth.*, 850-851).

L'isométrie des mots-rimes est donc sans conteste un élément important de la technique du vers, et l'on s'étonne qu'il n'y soit fait aucune allusion dans les traités de versification. Car ce n'est pas une particularité de la manière racinienne. Beaucoup de poètes ont tiré de l'isométrie des rimes des effets intéressants et variés, comme le montrent les passages suivants, empruntés à des poètes aussi différents que Molière, Gautier et Valéry.

... Et je hais tous les hommes,
Les uns parce qu'ils sont méchants et *malfaisants*
Et les autres pour être aux méchants *complaisants*
Et n'avoir pas pour eux ces haines *vigoureuses*
Que doit donner le vice aux âmes *vertueuses*.

Molière, *Misanthrope*, 118-122.

Pas de cadavre dans la *tombe*,
Spectre hideux de l'être *cher*,
Comme d'un cadavre qui *tombe*
Se déshabillant de sa *chair*

. . . .

Mais voile-toi, masque sans *joues*,
Comédien que le vers *mord* ;
Depuis assez longtemps tu *joues*
Le mélodrame de la *mort*.

Th. Gautier, Emaux et Camées, *Bûchers et Tombeaux.*

Oui ! Grande mer de délires *douée*,
Peau de panthère et chlamyde *trouée*
De mille et mille idoles de *soleil*,
Hydre absolue, ivre de la chair *bleue*
Qui te remords l'étincelante *queue*
Dans un tumulte au silence *pareil*,

Le vent se lève ! Il faut tenter de *vivre*.
L'air immense ouvre et referme mon *livre*,
La vague en poudre ose jaillir des *rocs*.
Envolez-vous, pages tout *éblouies* ;
Rompez, vagues ! Rompez d'eaux *réjouies*
Ce toit tranquille où picoraient des *focs !*

Paul Valéry, Charmes. *Le cimetière marin*, in fine.

Enfin Racine aime que les mots rimant ensemble possèdent, en plus de l'homophonie de la dernière voyelle (ou diphtongue) accentuée et des éléments qui la précèdent, certaines analogies sonores dont les règles sont à peu près impossibles à formuler, mais que les exemples suivants mettront bien en lumière.

α) MÊME VOYELLE INITIALE :

A | BORDER, A | CCORDER (*Mithr.*, 477-478)
U | *lysse*, SU | pp*lice* (*Iph.*, 89-90).

β) MÊME DIPHTONGUE INITIALE :

*in*flex*ible*, *in*v*incible* (*Théb.*, 947-948).
*in*v*incible*, *in*s*ensible* (*Mithr.*, 1299-1300).
envoie, *emploie* (*Baj.*, 1101-1102).

γ) MÊMES CONSONNES INITIALES :

*tr*embler, *tr*oubler (*Bér.*, 785-786)

δ) MÊME SYLLABE INITIALE :

Monime, *m'*opp*rime* (*Mithr.*, 1215-1216).

ε) MÊMES VOYELLES DANS 3 SYLLABES SUCCESSIVES :

*ma*t*e*l*ots*, j*a*v*e*l*ots* (*Iph.*, 787-788).

Ces subtiles homophonies sont trop fréquentes chez Racine pour n'être que les effets de hasards.

En outre, la preuve de l'intérêt que notre poète accordait aux rimes riches, telles que nous les avons définies, se tire de l'accumulation de ces sortes de rimes dans les passages qu'il a particulièrement soignés.

En voici un exemple assez frappant :

ANDROMAQUE

Vos serments m'ont tantôt juré tant d'ami*tié*
Dieux ! ne pourrai-je au moins toucher votre pi*tié !*
Sans espoir de pardon m'avez-vous condam*née?*

PYRRHUS

Phœnix vous le dira, ma parole est don*née.*

ANDROMAQUE

Vous qui braviez pour moi tant de périls di*vers !*

PYRRHUS

J'étais aveugle alors : mes yeux se sont ou*verts.*
Sa grâce à vos désirs pouvait être accor*dée* ;
Mais vous ne l'avez pas seulement deman*dée*
C'en est fait.

ANDROMAQUE

Ah ! Seigneur, vous entendiez ass*ez*
Des soupirs qui craignaient de se voir repouss*és*
Pardonnez à l'éclat d'une illustre fort*une*
Ce reste de fierté qui craint d'être import*une.*

Andr., 903-914.

Cf. aussi *Brit.*, 747-754 ; *Baj.*, 473-488 ; etc...

Ainsi les qualités de son qui, pour Racine, font une rime de qualité ne sont pas différentes de ce qu'elles seront pour les poètes des temps postérieurs.

2. Sens.

C'est ici que commence la difficulté, car si les théoriciens de la poésie parnassienne ou symboliste ont formulé leurs opinions à ce sujet, ceux de l'âge classique sont absolument muets sur la question, et leur doctrine ne peut être inférée que d'exemples nombreux et concordants, tirés des œuvres.

Pour partir de doctrines connues et formulées, commençons, au mépris de la chronologie, par les théories parnassiennes. Banville nous livre le secret des bonnes rimes dans une formule très nette :

> *Votre rime sera riche et elle sera variée : implacablement riche et variée. C'est-à-dire que* VOUS FEREZ RIMER ENSEMBLE, AUTANT QU'IL SE POURRA DES MOTS TRÈS SEMBLABLES ENTRE EUX COMME SON, ET TRÈS DIFFÉRENTS ENTRE EUX COMME SENS (*Petit traité de versification française*, p. 75).

Ainsi la rime doit surtout produire un effet de *surprise*, et, en conséquence, la qualité de la rime est proportionnelle au degré d'imagination du poète.

L'opinion de Mallarmé sur la question n'est pas sensiblement différente. Nous pouvons en juger par l'examen de ses poèmes mêmes, et nous possédons en outre le témoignage d'un de ses biographes les mieux informés. « *Mallarmé*, écrit le Dr Henri Mondor, *avait en horreur les vers que chaque lecteur eût pu terminer, ceux dont le second hémistiche et la* RIME [1] *elle-même sont infailliblement prévisibles.* » (*Vie de Mallarmé*, tome I, p. 195).

Or, pour Racine, il semble au contraire que les rimes sont d'autant plus agréables qu'elles évoquent des idées plus voisines, comme si la satisfaction que, dans l'ordre des sons, apporte à l'oreille la seconde rime s'accompagnait d'une satisfaction d'ordre intellectuel produite par l'évocation d'une seconde idée communément liée à celle qu'évoquait le premier mot-rime.

La première rime est une *demande* de son et de sens ; la seconde rime en est la *réponse*, et produit un plaisir d'autant plus grand qu'elle est plus conforme à la demande. Ce que recherche Racine n'est pas la « *rime-surprise* » mais la « *rime-sécurité* ».

Pour la commodité d'une étude technique de ce problème, on peut distinguer chez Racine et chez les poètes de son temps deux sortes principales de « rimes-sécurité ».

A. — Les rimes qui résultent d'une association d'idées entre deux concepts.

Là encore, il nous faut citer Banville, puisque sa théorie est née surtout pour réagir contre la banalisation de certaines rimes par suite de l'usage qu'en ont fait les poètes antérieurs, et parmi eux Racine.

> *Non seulement*, écrit-il, *des mots qui expriment des idées tout à fait analogues comme* MALHEUR *et* DOULEUR, *ne sauraient rimer ensemble, mais les*

1. Souligné par nous.

mots qui expriment deux idées exactement opposées l'une à l'autre, comme BONHEUR *et* MALHEUR, CHRÉTIEN *et* PAÏEN, *ne peuvent pas non plus rimer ensemble, car la première condition de la rime (pour ne pas endormir!) est d'éveiller la surprise, et rien n'est si près de l'idée d'une chose que l'idée de son contraire. Quand on pense à un objet blanc, on peut être surpris par l'idée d'un objet écarlate, mais non pas par l'Idée d'un objet noir. C'est pour la même raison que vous éviterez plus que la peste les accouplements de rimes avilies par leur banalité, telles que* GLOIRE *et* VICTOIRE, LAURIERS *et* GUERRIERS, *etc.* (*Op. cit.*, p. 76.)

Or ce sont justement ces rimes « *avilies* » auxquelles Racine semble surtout se complaire.

On relèvera en particulier :

a) LES RIMES DE L'AMOUR ET DE LA GALANTERIE :

tendresse-maîtresse
amant-charmant
cœur-rigueur
fuite-poursuite
fatal-rival ;

b) LES RIMES DES PRINCES ET DES GUERRIERS :

princes-provinces
rois-lois
conquérants-tyrans
guerriers-lauriers
soldats-combats
gloire-victoire ;

c) LES RIMES DU DESTIN ET DE LA MORT :

fortune-importune
douleur-malheur
larmes-alarmes
crime-victime
oracle-miracle
sort-mort.

Nous ne donnons de références pour aucune des rimes précédentes, car on en trouvera de nombreux exemples dans toutes les tragédies de Racine.

d) DES COUPLES DE MOTS EXPRIMANT LES IDÉES LES PLUS DIVERSES, MAIS COMMUNÉMENT LIÉES PAR « CONTIGUITÉ » :

père-mère
fille-famille
destinée-hymenée
autels-mortels (ou *immortels*)
état-sénat
eaux-vaisseaux
secret-indiscret
ombre-sombre ;

e) DES RIMES ANTONYMES :

perdu-rendu (*Andr.*, 7-8).
cacher-chercher (*Baj.*, 1131-1132, et *passim.*)
sommeil-réveil (*Brit.*, 1-2).

naissant-vieillissant (*Brit.*, 29-30).
froideur-ardeur (*Brit.*, 1297-1298)
première-dernière (*Bér.*, 163-164)
imprudence-prévoyance (*Baj.*, 417-418).

f) *Enfin*, LES RIMES FORMÉES PAR DEUX NOMS PROPRES :

Hémon-Créon, dans la *Thébaïde* ;
Cléophile-Taxile, dans *Alexandre* ;
Hermione-Cléone, dans *Andromaque* ;
Bérénice-Phénice dans *Bérénice* ;
Solyman-Osman, dans *Bajazet* ;
Mithridate-Arbate, dans *Mithridate* ;
Arcas-Calchas, *Achille-Eriphile*, *Hélène-Mycène*, *Lesbos-Argos*, dans *Iphigénie* ;
Théramène-Trézène, dans *Phèdre* ;
Okosias-Joas, dans *Athalie.*

On remarquera spécialement les noms romains en *us* dans *Britannicus* et hébreux en *-el* dans *Athalie*, qui fournissent à Racine des mots-rimes dont l'analogie dans l'ordre des significations lui semble d'assez bonne qualité pour le dispenser de leur donner, dans l'ordre des sons, ce supplément de ressemblance qui constitue la consonne d'appui :

Burrhus-Aenobarbus ; *Claudius-Domitius* ;
Samuel-Israël ; *Ismaël-Israël* ; *Israël-Jabel* ; *Achitopel-Jézabel* ; *Jézrabel-Jézabel.*

B. — LES RIMES QUI RÉSULTENT D'UNE IDENTITÉ DES CATÉGORIES GRAMMATICALES, ET DONT LES ÉLÉMENTS SONORES SONT EMPRUNTÉS A DES DÉSINENCES VERBALES OU A DES SUFFIXES COMMUNS.

Il arrive assez souvent, on le verra, que les rimes de ce groupe B, quoique nettement distinctes des rimes du groupe A, se confondent dans la pratique avec elles. Par exemple, les mots-rimes *cacher* et *chercher* d'une part expriment des idées souvent associées, d'autre part appartiennent à une catégorie grammaticale commune : les infinitifs de la première conjugaison.

Là encore, pour connaître l'opinion de Racine, il suffira de prendre le contre-pied des règles formulées par Banville.

Tâchez, dit-il, *d'accoupler le moins possible un substantif avec un substantif, un verbe avec un verbe, un adjectif avec un adjectif. Mais surtout ne faites jamais rimer ensemble deux adverbes, si ce n'est par farce et ironie, comme dans deux vers des Femmes savantes, Acte III*, scène II :

J'aime *superbement* et *magnifiquement*
Ces deux adverbes joints font *admirablement* (*Op. cit.*, p. 75).

Remarquons en passant que le spécialiste de la rime ne semble pas avoir exactement compris de quoi se moque Molière dans ces deux vers. Ce n'est point l'accouplement à la rime de deux adverbes en *-ment* que Molière tourne surtout en dérision, car lui-même n'hésite pas à faire rimer ensemble ces sortes d'adverbes. Selon nous, la critique implicite contenue dans ces deux vers porte bien davantage sur la pompeuse insignifiance des adverbes choisis par Trissotin.

Quoi qu'il en soit, et pour revenir à Racine, les mots qu'il fait rimer ensemble appartiennent plus d'une fois sur deux à la même catégorie grammaticale ; ce sont indifféremment :

1° des substantifs abstraits en *-té*, en *-ment*, en *-tude*.

On ne peut ici en donner une liste exhaustive ; il suffira d'ouvrir au hasard un recueil des tragédies de Racine pour en trouver aussitôt plusieurs exemples.

2° des adjectifs tels que :

secourable-favorable (*Baj.*, 393-394)
inutile-immobile (*Iph.*, 49-50)
vertueux-incestueux (*Ph.*, 1099-1100)

3° des pronoms personnels :

moi-toi (passim)
nous-vous (*passim*, et *Théb.*, 1387-1388)

4° des verbes dont on utilise pour la rime l'identité des désinences aux personnes, aux temps ou aux modes communs :

Infinitifs :

cacher-chercher,
périr-mourir
entendre-rendre ;

Participes passés :

soumis-promis (*Iph.*, 1574-5)
trompé-échappé
chargée-vengée (*Ph.*, 175-178) [1]

Participes présents :

naissant-vieillissant (*Brit.*, 29-30)

Passés simples :

tremblèrent-troublèrent (*Baj.*, 149-150)
coururent-comparurent (*Esth.*, 40-41)

De l'ensemble de cette étude on peut tirer la définition suivante de l'idéal de Racine en matière de rimes :

« *Les rimes sont de qualité autant meilleure qu'elles portent sur des mots très semblables comme sons, et très voisins comme sens.* »

Pour le problème qui nous occupe spécialement dans cet ouvrage, il résulte de cette définition une conséquence extrêmement importante. *La rime, au lieu d'être un élément de richesse et de variété, en ce qui concerne le vocabulaire, est au contraire un élément de pauvreté et de monotonie.*

Le génie même de Racine avait contribué à répandre chez ses imitateurs contemporains et chez les poètes de l'âge suivant les conceptions raciniennes en matière de versification. Et Banville, au *Traité* duquel il convient toujours de se reporter quand il s'agit de la rime, analyse assez judicieusement, quoique d'une manière

1. Les 4 mots-rimes successifs sont des participes passés.

volontairement forcée, les conséquences, pour le vocabulaire, d'une conception de la rime qu'il condamne.

A la fin du XVIIIe siècle, dit-il..., *on ne savait plus qu'une vingtaine de rimes, pauvres, niaises, inexactes et toujours les mêmes. Il fallait les amener forcément, puisqu'on n'en avait pas d'autres et puisqu'on n'en savait pas d'autres. Or, comme vingt mots ne sauraient exprimer toutes les idées et peindre tous les objets, il fallait tordre, amputer, tortiller, démancher la phrase pour y retrouver un mot qui pût se souder à l'une des éternelles rimes dont l'inévitable retour eût endormi le vif-argent lui-même* (*Op. cit.*, p. 58).

Il est inexact de dire qu'on ne savait plus qu'une vingtaine de rimes. On en savait davantage, mais on se souciait peu de les varier. Que la poésie y ait gagné ou perdu, que la conception parnassienne de la rime ait dans l'absolu une supériorité ou une infériorité sur la conception racinienne, ce ne sont point les questions que nous avons le dessein de résoudre ici. Ce qui est absolument sûr, c'est que Racine n'a pas considéré la *rareté* ou la *variété* comme des signes de bonne qualité en matière de rimes. Aussi la nécessité de rimer, loin d'enrichir son vocabulaire, a-t-elle été plutôt une cause d'appauvrissement, dans la mesure où il s'est autorisé à rapprocher des mots étymologiquement apparentés et qu'il aurait dû, à une autre place qu'à la rime ou dans un texte de prose, remplacer par des synonymes pour éviter ce qu'on aurait considéré, à juste titre comme une négligence. C'est ainsi qu'on trouve souvent dans les tragédies des couples de rimes comme :

ensemble-assemble (*Alex.*, 345-346)
combattre-abattre (*Alex.*, 777-778)
soulevée-élevée (*Bér.*, 721-724)
injures-parjures (*Bér.*, 1183-1184)
pressentir-consentir (*Baj.*, 731-732)
satisfait-fait (*Baj.*, 567-568)

C'est ainsi qu'on trouve répétées un grand nombre de fois les rimes *trône-Antigone* dans la *Thébaïde* ; *vainqueur-cœur*, dans *Alexandre* ; *funeste-Oreste* dans *Andromaque* ; *fille-famille* dans *Iphigénie* ; etc., comme si le plaisir éprouvé par le lecteur à réentendre des rimes déjà entendues incitait le poète à varier le moins possible le vocabulaire auquel les rimes sont empruntées. De même, dans une chanson à refrain le vocabulaire employé est normalement moins abondant que dans un texte de prose de même étendue.

Chez Racine, la rime n'est douée d'un pouvoir créateur en matière de vocabulaire que dans deux cas :

1. Quand le poète introduit dans une tragédie un personnage non historique de son invention, il lui donne généralement un nom *rimant avec celui du héros dont il est le confident ou l'ami.*

Dans son *Etude sur Adonis*, in Variétés II, M. Paul Valéry écrit plaisamment qu' « *un dieu naquit parfois d'un calembour* ». Semblablement, un personnage de Racine naît parfois d'une rime.

Pour les besoins de l'intrigue d'*Alexandre*, le poète doit donner une sœur à Taxile, roi dans les Indes. Or ni Quinte-Curce, ni Justin ni

aucun des historiens d'Alexandre ne mentionne une reine *Cléofile*. Tout juste, Quinte-Curce a-t-il parlé (VIII, 10) des amours d'Alexandre et de la reine *Cléophas*, et Justin (XII, 7) de la séduction qu'exerça sur le conquérant macédonien la belle reine *Cléofis*. De ses souvenirs de lectures historiques et d'une rime agréable à l'oreille, Racine tire le nom et le personnage à demi-imaginaire de *Cléofile*, « sœur de Taxile et promise avec Alexandre ».

Par un procédé analogue, les confidents et les confidentes tirent leur nom de celui du roi ou du prince, de la reine ou de la princesse, dont ils sont chargés de recueillir les secrets : d'Hermi*one* naît Clé*one* ; d'Agripp*ine*, Alb*ine* ; de Bérén*ice*, Phén*ice* ; de Mon*ime*, Phaed*ime* ; de Mithrid*ate*, Arb*ate*.

L'idée d'une coïncidence est exclue par la multiplicité des exemples, et d'ailleurs le pouvoir créateur de la rime ne s'arrête pas là. La favorite du sultan Amurat, étant sult*ane*, s'appellera Rox*ane* ; la rivale d'Iphigénie aimant Ach*ille* portera le nom d'Eriph*ile*, et c'est parce que l'action de *Phèdre* se déroule à Tréz*ène* que le gouverneur d'Hippolyte sera nommé Théram*ène*.

2. Parfois Racine emploie à la rime un nom propre d'une consonnance un peu rare ; et pour trouver une rime à ce nom propre, il enrichit exceptionnellement son vocabulaire courant d'un mot qu'il n'emploierait pas ailleurs.

Humecter n'appartient pas à la langue ordinaire de Racine ; mais comme il avait le dessein de nommer *Erechtée*, et que le mot n'avait trouvé sa place qu'en fin de vers, le participe passé féminin *humectée* a été adopté par le poète pour rimer avec le nom de consonnance insolite qu'il désirait employer au vers suivant.

> Le fer moissonna tout ; et la terre *humectée*
> But à regret le sang des neveux d'*Erechtée*.
> *Ph.*, 425-426.

Mis à part les deux cas signalés, dont le second surtout est exceptionnel et n'a été cité que pour mémoire, la rime — nous croyons maintenant l'avoir suffisamment montré — est, chez Racine, une source non d'enrichissement, mais d'appauvrissement du vocabulaire.

2° L'écho.

Nous devons étudier maintenant une particularité de la versification classique que ne mentionne aucun traité ni ancien ni moderne, mais dont on relève de si nombreux exemples chez Racine et chez les poètes de son temps que l'hypothèse de rencontres fortuites est absolument exclue.

Pour exposer de la manière la plus générale la nature de cette particularité technique, dont nous examinerons plus loin les nombreux aspects particuliers, disons seulement maintenant que les poètes classiques ont cherché :

1° *à orner deux vers unis déjà par la rime, de répétitions de sons, dont les lois, plus capricieuses que celles de la rime, imposent néanmoins au poète certaines obligations ;*

2° *à obtenir la reprise, au second vers du distique, d'une idée déjà contenue sous une autre forme au premier vers, c'est-à-dire à renforcer les répétitions sonores au moyen d'une répétition des idées, afin d'établir entre les deux vers successifs un lien plus intime et plus subtil que celui de la rime et de la répétition des sons.*

Ici se pose pour nous une difficulté de terminologie. La particularité dont nous avons remarqué l'existence n'a pas de nom en français. Nous ne pouvons l'appeler une *répétition*, car le mot a une signification rhétorique, et nous avons besoin d'un mot marquant bien qu'il s'agit d'un fait de versification, puisque le fait que nous étudions se produit toujours, comme la rime, de vers impair à vers pair. Les mots *analogie*, *reprise*, *rappel*, présentent le même inconvénient et la même imprécision.

Le seul mot qui nous ait paru propre à caractériser cette particularité du distique français est le mot *écho* qui, d'une part, n'est pas employé dans la langue technique des rhétoriciens, et qui, d'autre part, offre l'avantage d'évoquer l'idée d'un retour de sons (ou, métaphoriquement, d'idées) à intervalles réguliers.

Nous allons donc maintenant étudier l'*écho des sons* et l'*écho des idées :* l'analyse d'exemples concrets qui suit immédiatement nous dispense d'insister davantage sur la définition d'une particularité si essentielle et si ignorée de la versification classique.

A. — *L'ÉCHO DES SONS*

Il est indépendant de la rime proprement dite. C'est un autre mot, souvent placé à l'autre bout du vers.

1° *Echos des sons à l'initiale.*

En voici quelques exemples :

> *Un oracle* fatal ordonne qu'elle expire.
> *Un oracle* dit-il tout ce qu'il semble dire ?
> *Iph.*, 1265-1266.

> *Le Roi* promit alors de le récompenser.
> *Le Roi*, depuis ce temps, paroît n'y plus penser.
> *Esth.*, 447-448.

> *Jéhu* qu'avait choisi sa sagesse profonde,
> *Jéhu* sur qui je vois que votre espoir se fonde.
> *Athal.*, 1083-1084.

Dans ces trois exemples, le mot-écho n'est pas seulement un signal sonore. Il sert en outre à mettre en relief la chose ou le personnage important dont il est question dans la suite de chacun des deux vers dont il forme le commencement. Il unit donc, mieux que la rime, le second vers du distique au premier.

D'ailleurs, l'écho à l'initiale ne limite jamais son champ d'influence aux deux ou trois syllabes du mot-écho lui-même.

Soit l'exemple suivant :

Combien dans cet exil ai-je souffert d'alarmes !
Combien à vos malheurs ai-je donné de larmes !
Andr., 13-14.

L'adverbe *combien*, par sa répétition, unit étroitement les deux éléments du distique auxquels il confère, avec un ton exclamatif commun, une analogie d'ordre à la fois syntaxique et affectif.

Voici deux autres échos à l'initiale dont l'effet est renforcé, non plus par une double exclamation, comme dans l'exemple précédent, mais par une double interrogation.

Hippolyte demande à me voir en ce lieu ?
Hippolyte me cherche et veut me dire adieu ?
Ph., 367-368.

Un Juif rend par ses soins leurs efforts impuissants ?
Un Juif m'a préservé du glaive des Persans ?
Esth., 571-572.

Dans le distique suivant, l'effet produit par l'écho est corroboré par une double réticence :

Une femme... Peut-on la nommer sans blasphème ?
Une femme... C'étoit Athalie elle-même ?
Athal., 395-396.

Dans tous les autres exemples que nous avons relevés, l'écho des sons à l'initiale apparaît bien comme le signe d'un lien affectif ou logique entre les deux éléments du distique.

Echo marquant une double obligation :

Il faut marcher sans crainte au milieu des alarmes ;
Il faut combattre, vaincre ou périr sous les armes.
Alex., 1173-1174.

Echo marquant une concomittance d'événements ou de sentiments :

Maintenant que je puis couronner tant d'attraits,
Maintenant que je l'aime encor plus que jamais.
Bér., 441-442.

Déjà ce dieu vengeur commence à la troubler,
Déjà trompant ses soins j'ai su vous rassembler.
Athal., 1343-1344.

Echo marquant une double révélation :

Voilà de mon amour l'innocent stratagème ;
Voilà ce qu'un époux m'a commandé lui-même.
Andr., 1097-1098.

Une double constatation :

Je vois que votre cœur m'applaudit en secret ;
Je vois que l'on m'écoute avec moins de regret.
Bér., 225-226.

Une double certitude :

Je sais qu'en l'attaquant cent rois se sont perdus,
Je sais tous ses exploits, mais je connois Porus.
Alex., 431-432.

Je sais que de mes vœux on lui promit l'empire ;
Je sais que pour régner elle vint dans l'Empire.
Andr., 345-346.

Ou, *au contraire*, une double incertitude :

Peut-être c'est moi seul que sa fureur menace ;
Peut-être, en me perdant, il veut vous faire grâce.
Mithr., 1207-1208.

Un ordre double (ou deux aspects du même ordre) :

Va lui jurer la foi que tu m'avois jurée,
Va profaner des Dieux la majesté sacrée.
Andr., 1381-1382.

Ce dernier exemple montre que l'écho à l'initiale convient particulièrement au style imprécatoire. Cf. les fameuses *imprécations de Camille*, dans la tragédie d'*Horace*, où le mot *Rome* est bien ce que nous appelons un *écho à l'initiale.*

Chez Racine, l'*écho à l'initiale* est utilisé plus fréquemment que chez ses contemporains, mais aussi plus discrètement. Il convient pourtant de signaler ici un exemple d'écho s'étendant sur tout le premier hémistiche.

Il respecte en Pyrrhus l'honneur du diadème ;
Il respecte en Pyrrhus Achille et Pyrrhus même.
Andr., 1465-1466.

Cette extension remarquable de l'écho à l'initiale est à l'origine d'un procédé que Charles Péguy poussera jusqu'à l'excès.

Parfois, le *mot-écho* placé à l'initiale du premier vers n'est repris qu'à l'intérieur du second. L'*écho*, sans être détruit, est perçu moins nettement, et les deux vers du distique sont unis d'une manière plus discrète.

Exemples :

Je sentis que ma haine alloit finir son cours,
Ou plutôt, *je sentis* que je l'aimais toujours.
Andr., 87-88.

J'ai vu sur ma ruine élever l'injustice ;
De mes persécuteurs *j'ai vu* le ciel complice.
Brit., 979-980.

Inversement, le *mot-écho* peut être à l'initiale seulement dans le second vers.

Exemples :

Il est vrai, *je l'aimais* d'une amitié sincère,
— *Je l'aimais* beaucoup plus que je n'aimais mon frère.
Théb., 1265-1266.

Non, Seigneur, je vous hais *d'autant plus* qu'on vous aime,
D'autant plus qu'il me faut vous admirer moi-même.
Alex., 1121-1122.

Je fuis Titus ; je fuis *ce nom* qui m'inquiète,
Ce nom qu'à tous moments votre bouche répète.
Bér., 275-276.

Le jeune *Achille* enfin vanté par tant d'oracles,
Achille à qui le ciel promet tant de miracles.
Iph., 21-22.

Elle a *trois fois* écrit ; et changeant de pensée,
Trois fois elle a rompu sa lettre commencée.
Ph., 1477-1478.

Il peut arriver, comme dans l'exemple suivant, que le *mot-écho* se confonde avec le *mot-rime.*

N'en doute pas, méchant, ils sont venus *tous deux*,
Tous deux ils préviendront tes desseins malheureux.
Théb., 289-290.

Le *tous deux* du premier vers, repris d'abord par son *écho*, ensuite par sa *rime*, procure au lecteur une double satisfaction pour l'oreille et pour l'esprit.

*
* *

2º Echos intérieurs.

Exemples :

C'est lui qui de *Pyrrhus* fait agir le courroux.
S'il faut fléchir *Pyrrhus*, qui le peut mieux que vous ?
Andr., 883-884.

Hé quoi ! vous me *jurez* une éternelle ardeur,
Et vous me la *jurez* avec cette froideur ?
Bér., 589-590.

Mes transports *aujourd'hui* s'attendoient d'éclater.
Cependant *aujourd'hui*, Prince, il faut la quitter.
Bér., 713-714.

Au perfide *Mathan* qui l'auroit révélé ?
Votre trouble à *Mathan* n'auroit-il point parlé ?
Athal., 1049-1050.

Dans ces quatre exemples, le *mot-écho* se trouve à l'hémistiche, c'est-à-dire à une place privilégiée dans le vers, et particulièrement dans l'alexandrin classique, où la césure médiane est fortement marquée.

Cette place, autant que l'initiale, met en vedette le mot-écho, qui se détache des autres mots du vers et semble rimer avec lui-même, comme cela se fait parfois dans les quatrains des chansons populaires.

Le distique de Bérénice devient, si l'on veut, ce couplet élégiaque :

Hé quoi ? vous me *jurez*
Une éternelle ardeur,
Et vous me la *jurez*
Avec cette froideur ?

Sur un mode plus grave, le distique de Joad peut devenir à son tour ce « *couplet du grand prêtre* » :

Au perfide *Mathan*
Qui l'auroit révélé ?
Votre trouble à *Mathan*
N'auroit-il point parlé ?

Et ainsi des autres exemples cités plus haut.

Parfois le *mot-écho* ne se trouve à l'hémistiche que dans le premier vers du distique.

Exemples :

L'empereur vous *croit-il* | du parti de Junie ?
Avec Britannicus | vous *croit-il* réunie ?
Brit., 263-264.

Leur haine, *dès longtemps* | contre moi déclarée
M'avoit à mon malheur | *dès longtemps* préparée.
Bér., 1079-1080.

Je sais quel est mon *crime* | , et je connois mon père,
Et j'ai par dessus vous | le *crime* de ma mère.
Mithr., 363-364.

Hélas ! de quel *péril* | je l'avois su tirer !
Dans quel *péril* encore | est-il prêt de rentrer !
Athal., 185-186.

Inversement, le *mot-écho* peut ne se trouver à l'hémistiche que dans le second vers.

Ce règne interrompu | de *deux rois* différents,
En lui donnant *deux rois* | lui donne deux tyrans.
Théb., 209-210.

Aux cinq exemples précédents s'applique exactement la remarque déjà faite à propos des distiques où le *mot-écho* n'est placé à l'initiale que dans un seul des deux vers, à savoir que l'écho est perçu moins nettement que lorsque les *mots-échos* occupent la même place dans chacun des deux éléments du distique.

Et cette remarque s'appliquera également à tous les exemples suivants dans lesquels l'écho intérieur est produit par des mots occupant des places toujours différentes dans les deux vers successifs.

Chaque assaut à mon cœur livroit *mille* combats,
Et *mille* fois le jour je souffrois le trépas.
Théb., 353-354.

La gloire est *le seul* bien qui nous puisse tenter,
Et *le seul* que mon cœur cherche à lui disputer.
Alex., 583-584.

Songe, songe, Céphise, à cette *nuit* cruelle
Qui fut pour tout un peuple une *nuit* éternelle.
Andr., 997-998.

Dans ce dernier exemple, le *mot-écho* précède immédiatement le *mot-rime*, et le *mot-rime* se trouve être dans les deux vers un qualificatif qui se rapporte au *mot-écho*. Quoique le mot *nuit* n'occupe plus la même place métrique dans les deux vers (il forme le dixième pied du premier vers, et le neuvième du second), il y occupe du moins la même place syntaxique. D'où l'étonnant relief qu'il prend.

Autres exemples :

Il sait *aimer* du moins, et même sans qu'on l'aime
Et peut-être il saura se faire *aimer* lui-même.
Andr., 473-474.

A vos plus chers amis j'ai *disputé* ce rang,
Je l'*ai disputé* même aux dépens de mon sang.
Bér., 1433-1434.

Jamais *hymen* formé sous le plus noir auspice
De l'*hymen* que je crains n'égala le supplice.
Mithr., 155-156.

Les exemples abondent, et quoique chacun d'eux présente des modalités intéressantes, il serait fastidieux d'en poursuivre plus longtemps l'énumération.

Remarquons seulement que, dans tous les exemples qu'on peut rencontrer, les *mots-échos* portent un accent rythmique placé sur leur dernière syllabe, si elle est sonore, ou sur l'avant-dernière, si la syllabe contient un *e* muet. Quand l'*écho* se compose de plusieurs mots, l'accent principal porte toujours sur le dernier mot, quoiqu'il y ait souvent un accent secondaire portant sur un autre mot [1].

Il nous faut passer maintenant à une variété d'*échos* tout à fait différenciés de ceux que nous venons d'étudier, aux échos que nous appellerons *déformants*.

3° Echos déformants.

On les trouve parfois à l'initiale, parfois à l'intérieur des vers.

Une forme *positive* du verbe est repris par une forme *négative*.

Je mourrai, mais au moins ma mort me vengera.
Je ne mourrai pas seule, et quelqu'un me suivra.
Andr., 1491-1492.

S'il se rend, que deviens-je en ce malheur extrême ?
Et ***s'il ne se rend pas***, que devient-il lui-même ?
Baj., 341-342.

Ou, inversement, une forme négative est reprise par une forme positive.

---

1. Il respecte en Pyrrhus l'honneur du diadème.
Il respecte en Pyrrhus Achille et Pyrrhus même.
Théb., 1079-1080.

Ne considérez point que je suis votre mère,
Considérez en moi celle de votre frère.

Théb., 1079-1080.

Parfois, la déformation consiste en un passage d'une personne à une autre.

Quand nos Etats vengés *jouiront* de mes soins,
L'ingrate de mes soins *jouira*-t-elle moins ?

Andr., 767-768.

Ou d'un temps à un autre :

Le moindre des tourments que mon cœur *a soufferts*
Egale tous les mots que l'on *souffre* aux Enfers.

Théb., 601-602.

Oui, *j'ai cherché* Porus. Mais quoi qu'on puisse dire,
Je ne le *cherchois* pas afin de le détruire.

Alex., 1021-1022.

Ou d'un mode à un autre :

Il faut partir, Seigneur. *Sortons* de ce palais,
Ou bien résolvons-nous de n'en *sortir* jamais.

Andr., 1583-1584.

Bérénice me *plut*. Que ne fait point un cœur
Pour *plaire* à ce qu'il aime, et gagner son vainqueur ?

Bér., 509-510.

Depuis cinq ans entiers chaque jour je la *vois*,
Et crois toujours la *voir* pour la première fois.

Ibid., 545-546.

On voit par les exemples précédents que les *échos déformants* sont généralement produits par des verbes dont une multitude de désinences marque les différentes modalités de personnes, de temps, de modes, etc.

Les autres mots variables donnent lieu, eux aussi, à des *échos déformants*. Un mot féminin, nom ou adjectif, sert d'écho à son masculin, un pluriel à son singulier, ou vice-versa.

Exemple :

Un Roi qui fait trembler tant d'Etats sous ses lois
N'est pas un ennemi que méprisent *les Rois*.

Alex., 151-152.

Dans ce dernier exemple, la déformation consiste à la fois dans un passage du singulier au pluriel, et dans un passage de l'article indéfini à l'article défini.

Chaque tragédie de Racine fournira une grande quantité d'exemples d'*échos déformants*.

*
* *

L'*écho des sons*, on l'a vu d'après les exemples précédents, est produit par la répétition dans deux vers successifs d'un même mot exprimant une même idée.

Or, si la même idée s'exprime par le même mot, deux idées voisines peuvent s'exprimer par des mots tout à fait différents. Aucun rapport ne peut être établi entre le retentissement psychologique produit par deux concepts et le son matériel des vocables qui les expriment.

Phonétiquement, *guerre* ressemble moins à *combat*, qui évoque une idée voisine, qu'à *naguère* qui évoque une idée tout à fait différente.

Cette remarque aidera sans doute à comprendre comment le poète peut passer de la répétition d'un même mot à celle d'une même idée (ou d'une idée voisine), de ce que nous avons appelé l'*écho des sons* à ce que nous appellerons maintenant l'*écho des idées*.

*
* *

B. — *L'ÉCHO DES IDÉES*

Ces sortes d'échos, dont les exemples suivants montreront abondamment que Racine les recherche comme les plus subtils éléments de cohésion entre les deux membres de ses distiques, sont par leur nature même plus difficilement perceptibles que les *échos des sons.*

En effet, tandis que les *rimes*, les *assonances* et les *échos des sons* sont des objets concrets dont un appareil peut enregistrer les identités ou les similitudes, les *échos des idées* n'ont d'existence que pour un esprit capable de les discerner.

S'il suffit d'avoir de l'oreille pour percevoir les *rimes*, les *assonances* et les *échos des sons*, la sensibilité aux *échos des idées* requiert en outre attention, jugement, culture.

D'où l'impossibilité de dresser un tableau exhaustif des principaux *échos des idées.*

Néanmoins, pour la commodité du classement, il est toujours possible de ranger un *écho des idées* sous l'une des trois rubriques suivantes :

échos simples par ressemblance ;
échos simples par antithèse ;
échos complexes (à deux ou à plusieurs termes).

*
* *

1° *Echos simples par ressemblance.*

Parfois (c'est le cas le plus clair et le plus évident), l'*écho* est produit par l'emploi de *synonymes :*

> Les déserts autrefois *peuplés* de sénateurs
> Ne sont plus *habités* que par leurs délateurs.
>
> *Brit.*, 211-212.

Un même personnage peut être désigné successivement par deux de ses qualités :

> *Une mère* pour vous croit devoir me prier ?
> *Une reine* à mes pieds se vient humilier ?
>
> *Iph.*, 951-952.

L'écho peut porter sur diverses particularités de syntaxe ou de style :

> Je fis *croire* et je *crus* ma victoire certaine.
> Je pris tous mes *transports* pour des *transports* de haine.
>
> *Andr.*, 53-54.

A la répétition dans le premier vers du verbe *croire* à deux formes différentes correspond, dans le second vers, la répétition pure et simple du mot *transports*.

> Après ce qu'il *a fait* que saurait-il donc *faire ?*
> Il vous *auroit déplu* s'il pouvoit vous *déplaire?*
>
> *Andr.*, 425-426.

Dans le second vers, comme dans le premier, un même verbe est employé une première fois au participe passé, une seconde fois à l'infinitif.

Enfin, l'*écho* peut intéresser l'ensemble du distique et consister dans la répétition d'une même idée sous deux formes différentes, — le second vers paraphrasant le premier au moyen d'une image nouvelle.

Exemple :

> *Au joug depuis longtemps ils se sont façonnés* :
> *Ils adorent la main qui les tient enchaînés.*
>
> *Brit.*, 1141-1142.

2° *Echos simples par antithèses.*

L'*écho* met en opposition des termes généralement accouplés.

Jour et nuit :

> O toi, Soleil, ô toi qui rends le *jour* au monde,
> Que ne l'as-tu laissé dans une *nuit* profonde ?
>
> *Théb.*, 23-24.

Ciel et terre :

> Quand je devrois *au ciel* rencontrer le tonnerre,
> J'y monterois plutôt que de ramper *à terre.*
>
> *Ibid.*, 1159-1160.

Droits et devoirs :

> En lui cédant des *droits* que nous reprendrons bien,
> Rendons-lui des *devoirs* qui ne nous coûtent rien.
>
> *Alex.*, 195-196.

Père et fils :

> Contente, et résolue à l'hymen de mon *père*,
> Tous les malheurs du *fils* ne vous affligeront guère,
>
> *Mithr.*, 207-208.

Parfois l'écho oppose des termes qui sont antithétiques non par essence, mais par accident.

Troyens et Grecs :

> Je l'instruirai moi-même à venger les *Troyens* ;
> J'irai punir les *Grecs* de vos maux et des miens.
>
> *Andr.*, 337-338.

Grèce et Epire :

> Et que me servira que la *Grèce* m'admire,
> Tandis que je serai la fable de l'*Epire* ?
>
> *Andr.*, 769-770.

Enfin les *mots-échos* ne sont pas obligatoirement des substantifs ; on trouve aussi dans cet emploi toute espèce d'autres mots.

Des pronoms et des adjectifs :

> *Un seul* osa d'Aman attirer le courroux,
> Aussitôt de la terre ils disparurent *tous*.
>
> *Esth.*, 479-480.

Des verbes :

> Mes yeux depuis six mois étoient *ouverts* aux larmes.
> Et le sommeil les *ferme* en de telles alarmes.
>
> *Théb.*, 3-4.

> Enfin il est *entré* sans savoir dans son cœur,
> S'il en devoit *sortir* coupable ou spectateur.
>
> *Andr.*, 1471-1472.

3° *Echos complexes (à deux ou à plusieurs termes).*

Deux adjectifs possessifs peuvent être repris en écho par deux pronoms personnels de la même personne.

Exemples :

> Oui, comme *ses* exploits, nous admirons *vos* coups.
> Hector tomba sous *lui*, Troie expira sous *vous*.
>
> *Andr.*, 147-148.

> Prenons, en signalant *mon* bras et *votre nom*,
> *Vous*, la place d'Hélène, et *moi* d'Agamemnon.
>
> *Ibid.*, 1159-1160.

Dans ce dernier exemple, le jeu des deux échos et des deux personnes : « *mon, votre ; vous, moi* » donne lieu à une sorte de *chiasme*.

Deux pronoms indéfinis peuvent être repris par deux pronoms personnels :

> Le sort vous y voulut *l'une* et *l'autre* amener,
> *Vous* pour porter des fers, *elle* pour en donner.
>
> *Andr.*, 347-348.

Un pronom personnel et un adjectif possessif peuvent passer d'un vers à l'autre après interversion des personnes ou des catégories grammaticales :

> *Vous* croyez qu'abusant de *mon* autorité,
> Je prétends attenter à *votre* liberté.
>
> *Mithr.*, 217-218.

Dans ce dernier exemple, les *mots-échos* sont repris dans l'ordre direct par rapport à la catégorie grammaticale, mais dans l'ordre inverse par rapport à la personne.

La même remarque s'applique aux deux exemples suivants, où un adjectif de la première personne et un pronom de la troisième sont repris par un adjectif de la troisième et un pronom de la première :

> Et puisque *mon* repos doit dépendre *du sien*,
> Achevons *son* bonheur pour établir *le mien*.
>
> *Alex.*, 955-956.

> Mais ici *mon* pouvoir ne connaît pas *le sien*.
> Le Pont est *son* partage, et Colchos est le *mien*.
>
> *Mithr.*, 113-114.

Pour les *échos des idées* à plus de deux termes, un nombre si considérable de cas se rencontrent qu'il est impossible de les énumérer tous.

Citons et analysons à titre d'exemples quelques cas particulièrement remarquables.

hémistiches n° 1	hémistiches n° 2
Du Danube asservi	LES : RIVES : *DÉSOLÉS*,
De l'empire persan	LES : BORNES : *RECULÉES*.

Baj., 477-478.

Double écho :

1° anticipation du complément déterminatif dans les hémistiches n° 1 ;

2° similitude des catégories grammaticales des trois mots employés dans les hémistiches n° 2.

Parfois, les *échos complexes* portent à la fois sur les sons, et sur les idées.

Exemples :

> Ne dis plus, ô Jacob, que ton *Seigneur* SOMMEILLE,
> Pécheurs, disparaissez : le *Seigneur* SE RÉVEILLE.
>
> *Athal.*, 1140-1141.

Double écho :

1° de sons, par la répétition de *Seigneur ;*

2° d'idées, par l'antithèse *sommeille -se réveille.*

> Ménécée en un mot *digne* FRÈRE d'Hémon,
> Et trop *indigne* aussi d'être FILS de Créon.
>
> *Théb.*, 633-634.

Double écho :

1° de sons (*digne* et *indigne*) ;

2° d'idées (désignation de deux parentés).

Parfois deux personnes, deux choses ou une personne et une chose sont désignées tour à tour par deux termes différents :

> Je demandois au ciel la *princesse* et le TRÔNE :
> Il me donne LE SCEPTRE et m'accorde *Antigone.*
>
> *Théb.*, 1425-1426.

Double *écho des idées en chiasme* : la *princesse* et *Antigone* sont une seule et même personne ; pareillement, le *trône* et le *sceptre* désignent une seule et même chose, le pouvoir royal.

Parfois encore, le double *écho* peut être fondé sur une double association, ressemblance, contiguïté ou synonymie.

Exemples :

> *Amant* avec transport, mais JALOUX sans retour,
> Sa HAINE va toujours plus loin que son *amour*.
> *Mithr.*, 533-534.

> Mais où sont ces honneurs *à David* tant PROMIS,
> Et PRÉDITS même encore *à Salomon* son fils ?
> *Athal.*, 129-130.

Ou, inversement, sur un double contraste (ou sur une double antonymie) :

> *Vaincus* plus d'une fois AUX YEUX DE LA PATRIE,
> Soutiendront-ils AILLEURS *un vainqueur* en furie ?
> *Mithr.*, 887-888.

Enfin, on rencontre de nombreux cas d'échos très complexes (à deux ou trois termes).

Exemple d'écho complexe à trois termes :

> *Hécube* PRÈS D'ULYSSE ACHEVA SA MISÈRE ;
> *Cassandre* DANS ARGOS A SUIVI VOTRE PÈRE.
> *Andr.*, 189-190.

Si l'on appliquait aux *échos* les mêmes qualifications qu'aux *rimes*, on pourrait dire à propos de ce dernier exemple :

1° que le couple *Hécube-Cassandre* forme un *écho-riche*, puisque les deux mots désignent par leur nom deux femmes, deux captives ;

2° que le couple *près d'Ulysse-dans Argos* forme un *écho suffisant*, puisque les deux expressions désignent des circonstances de lieu, mais la première par rapport à une personne, la seconde par rapport à une ville ;

3° enfin, que le couple *acheva sa misère-a suivi votre père* forme un *écho pauvre*, puisque l'hémistiche n° 2 du vers impair explique très vaguement le sort d'Hécube tandis que l'hémistiche n° 2 du vers pair explique très précisément celui de Cassandre.

Autre exemple :

> *Parle-lui* TOUS LES JOURS DES VERTUS DE SON PÈRE ;
> Et QUELQUEFOIS aussi *parle-lui* DE SA MÈRE.
> *Andr.*, 1117-1118.

Triple écho :

1° écho de sons *(parle-lui)* ;

2° écho des idées *(tous les jours ; quelquefois)* ;

3° écho des idées (*de son père* ou, plus exactement, *des vertus de son père ; de sa mère*).

Les deux échos des idées témoignent de la touchante modestie d'Andromaque, de son désir d'effacement posthume devant Hector dans le souvenir d'Astyanax : le *tous les jours* du premier vers est repris dans le second par *quelquefois* ; la fière expression : *les vertus de son père* par l'expression plus simple : *sa mère.*

Remarquons en outre les rimes *père-mère* que les poètes modernes se gardent d'employer, parce qu'elles expriment des idées trop voisines (Cf. supra, p. 171). Racine, loin de suspecter de telles rimes, les affectionne particulièrement, à la fois parce qu'il évite les rimes « *voyantes* » et parce que la richesse de l'*écho* compense la pauvreté de la *rime.* Dans la seule tragédie d'*Andromaque,* les rimes *père-mère* se rencontrent trois fois, aux vers 277-278, 1045-1046, 1117-1118.

Autres exemples d'*échos triples* et où les éléments *idéologiques* et *syntaxiques* prédominent sur les éléments *phonétiques :*

Tout, S'IL EST GÉNÉREUX, LUI PRESCRIT CETTE LOI ;
Mais *tout,* S'IL EST INGRAT, LUI PARLE CONTRE MOI.
Brit., 21-22.

Il mêle avec l'*orgueil* QU'IL A PRIS DANS LEUR SANG
La *fierté des Nérons* QU'IL PUISA DANS MON FLANC.
Ibid., 37-38.

Qu'il choisisse, S'IL VEUT, D'AUGUSTE OU DE TIBÈRE,
Qu'il imite, S'IL PEUT, GERMANICUS MON PÈRE.
Ibid., 163-164.

... Et que le *doux* MOMENT DE MA FÉLICITÉ
Soit le MOMENT *heureux* DE VOTRE LIBERTÉ.
Iphig., 895-896.

Grâces au ciel, MES MAINS NE SONT POINT CRIMINELLES.
Plût aux Dieux que MON CŒUR FUT INNOCENT COMME ELLES.
Ph., 221-222.

... *Le cœur* GROS DE SOUPIRS QU'IL N'A POINT ÉCOUTÉS
L'œil HUMIDE DE PLEURS, PAR L'INGRAT REBUTÉS,
Ph., 843-844.

N'est-elle pas AU SANG DONT VOUS ÊTES ISSUE ?
N'est-elle pas A DIEU DONT VOUS L'AVEZ REÇUE ?
Esth., 219-220.

Hélas ! *ce peuple* INGRAT A MÉPRISÉ TA LOI ;
La nation CHÉRIE A VIOLÉ SA FOI.
Ibid., 255-256.

Que de ton bras LA FORCE LES RENVERSE ;
Que de ton nom LA TERREUR LES DISPERSE
Ibid., 1009-1010 (chœur).

Roi, VOILA VOS VENGEURS CONTRE VOS ENNEMIS.
Prêtres, VOILA LE ROI QUE JE VOUS AI PROMIS.
Athal., 1307-1308.

Enfin, pour terminer cette énumération, voici trois exemples d'échos quadruples :

Sans M'ENVOYER *DU PARTHE EMBRASSER LES GENOUX,*
Sans VOUS-MÊME IMPLORER *DES ROIS* moindres que *VOUS.*
Mithr., 901-902.

Le fier ASSUÉRUS COURONNE *SA CAPTIVE*,
Et le PERSAN *superbe* EST AUX PIEDS *D'UNE JUIVE*.
Esth., 27-28.

Autant que DE DAVID LA RACE *EST RESPECTÉE*,
Autant DE JÉZABEL LA FILLE *EST DÉTESTÉE*.
Athal., 271-272.

Ces trois distiques sont donnés ici non à titre de curiosité, mais d'exemples. Les *échos triples* ou même *quadruples* n'ont rien d'exceptionnel dans la versification de Racine, et chaque tragédie en offrirait un grand nombre d'exemples.

*
* *

Nous n'avons étudié l'*écho* que dans les tragédies de Racine, mais, ainsi que nous l'annoncions au début de cette étude, ce n'est pas un procédé de versification qui appartienne en propre à notre auteur. L'*écho* est pratiqué par un grand nombre de poètes de son temps, et en particulier par les auteurs tragiques.

Peut-être certains croiront-ils pouvoir s'autoriser de l'abondance même des échos pour contester qu'il s'agisse là d'un fait de versification, et peut-être même objectera-t-on à notre théorie que nous appelons arbitrairement « *échos* » ce qui n'est que l'application à la langue de la poésie des préceptes les plus généreux de la rhétorique classique.

Nous reconnaissons volontiers qu'à l'époque où Racine apprend à lire, la rhétorique étend son influence sur tous les domaines de la littérature. Le style d'un écrivain — orateur sacré ou moraliste profane, auteur tragique ou poète burlesque — se caractérise surtout par la manière personnelle dont il applique les règles formulées par les vieux rhétoriciens.

Or, les différentes espèces d'échos que nous avons distinguées peuvent, à la rigueur, être assimilées aux différentes figures de style ou de pensée telles que les définissent un du Roure et un Bary.

L'*écho à l'initiale* ressemble à la répétition qui consiste « *à commencer plusieurs périodes ou plusieurs phrases par un mesme mot* » (Bary, *Rhét. franç.*, p. 262).

L'*écho intérieur* ressemble à l'*épanadiplose* ou *réduplication* qui consiste (car ces mots d'aspect barbare recouvrent une réalité tout à fait banale et familière) « *à répéter un mesme mot au commencement et au milieu de la Période* » (*Loc. cit.*, p. 264).

L'*écho déformant* ressemble à la *paronomase* qui consiste « *à corriger quelques syllabes, ou quelques lettres* » (*Loc. cit.*, p. 264).

Quant aux *échos d'idées*, quoique leur assimilation aux figures soit moins facile, on peut presque toujours les réduire à des *antithèses*, à des *conjonctions* ou à des *disjonctions*, à des *gradations* ou à des *multiplications*, — figures dont les rhétoriciens ont minutieusement défini la nature et décrit les effets.

Et pourtant, malgré cette analogie remarquable des échos et des figures, nous croyons impossible de réduire les premiers aux secondes.

Les échos, en effet, se distinguent des figures par cette caractéristique, absolument essentielle, qu'ils résonnent toujours, comme les rimes plates dans la tragédie classique, d'un vers portant un numéro impair à un vers portant un numéro pair.

Ils sont donc inséparables de certains faits de versification qu'ils servent à mettre en valeur, en même temps que, par une sorte de dépendance mutuelle, et de choc en retour, ils empruntent à ces mêmes faits de versification les traits qui les distinguent.

*
* *

Si instructive que soit en elle-même l'étude des *échos*, nous ne l'avons entreprise que pour montrer l'influence qu'ils peuvent exercer sur le vocabulaire d'un poète tel que Racine.

A n'en retenir que les effets les plus généreux, *les échos soulignent l'autonomie du distique ; — servent dans une certaine mesure à marquer un temps d'arrêt dans la progression du discours.* D'une manière plus concrète, les échos sont employés par le poète quand il veut réitérer un mouvement affectif, exprimer une même idée sous deux formes différentes, exposer le *contre* après le *pour*, etc., — bref, quand il veut retenir au moyen de l'expression l'envol trop rapide de la pensée.

L'écho, sous toutes ses formes, apparaît donc comme un élément d'insistance et de lenteur, et son effet le plus constant est d'éviter le passage trop brusque d'un sujet à un autre.

La langue de Racine, même quand elle exprime les passions les plus nuancées, ne s'affranchit jamais d'une certaine rigueur dialectique. Dans les vers de notre poète, c'est Hermione, c'est Roxane, c'est Phèdre qui s'expriment ; mais c'est aussi Descartes et Boileau.

D'où, pour le vocabulaire (car c'est là le problème qui nous occupe), cette conséquence inattendue : les échos contribuent pour leur part à le rendre banal et peu varié.

Le « *jour* » du vers impair attire dans le vers pair un autre « *jour* » ; — ou, ce qui ne surprend guère davantage, la « *nuit* ».

Le dilemme du vers impair attire dans le vers pair un dilemme analogue, exprimé par les mêmes disjonctifs ou par des termes équivalents.

Comme Racine ne dispose que d'un matériel verbal extrêmement restreint et qu'il s'interdit par goût et par système l'emploi de tout mot surprenant, la pratique de l'*écho* l'oblige à trouver, dans son vocabulaire déjà si pauvre, synonymes ou antonymes, tournures équivalentes ou antithétiques.

C'est dans un vocabulaire indigent qu'il doit puiser ses mots non en simple, mais en double.

Peut-être ne serait-il pas sans intérêt d'établir un dictionnaire général des *échos*, et aussi des lexiques particuliers pour chaque auteur.

Etabli pour Racine, un tel lexique montrerait de toute évidence que les échos de sons ne portent que sur un nombre restreint de mots, et de mots très ordinaires.

En effet, l'impression produite par la seule répétition au vers pair

d'un mot déjà employé au vers impair suffit à sauver de la banalité un terme insignifiant par lui-même. Semblablement, la paraphrase, au vers pair, de la pensée exprimée au vers impair, relève du fait même de la répétition la banalité des mots employés, — même si ceux du second vers sont plus ordinaires encore que ceux du premier.

La richesse de la versification rhétorique excuse et autorise, chez un poète tel que Racine, l'indigence excessive du vocabulaire ; — et l'étude particulière des *échos* nous a aidés d'abord à découvrir, ensuite à exposer ce fait si important et si peu connu.

II. — *LE MÈTRE*

Quand nous parlerons dans ce chapitre du vers de Racine, c'est de l'alexandrin qu'il s'agira. Si l'on excepte les *Stances* d'Antigone (*Théb.*, acte V, scène 1) où se trouvent, mêlés aux alexandrins, des vers de 6 et de 8 pieds, la *prophétie de Joad* où se trouvent des vers de 6, de 8 et de 10 pieds (*Athal.*, 1142-1174) ; — enfin les *chœurs* des deux tragédies sacrées où se trouvent des vers de 4, 5, 6, 7, 8 et 10 pieds, le mètre régulièrement employé par Racine, comme par les autres poètes tragiques de son temps, est le vers de 12 pieds. C'est à ce mètre que le poète a formé et perfectionné sa technique de la versification française.

Si d'ailleurs une technique du vers peut s'acquérir et s'affiner par la pratique, c'est spécialement à l'alexandrin qu'elle est susceptible de s'appliquer. En effet, par sa souplesse, par la diversité des coupes secondaires qui peuvent s'y ajouter à la césure médiane, par la multiplicité des groupements auxquels ses 12 pieds peuvent se soumettre, l'alexandrin est celui des mètres français qui se prête le mieux à l'habileté technicienne, et qui est le plus apte à se perfectionner sans fin.

Toutefois, avant d'étudier la composition métrique de l'alexandrin et les rapports de ce vers avec les mots dont il est formé, il nous semble intéressant de passer rapidement en revue les autres mètres employés par Racine, pour prendre au moins une idée des possibilités qu'auraient offertes à son génie — en ce qui concerne le rythme, comme en ce qui concerne la langue — des règles moins rigides que celles de la tragédie classique.

Vers de 4 pieds.

Il ne s'emploie dans les *chœurs* que mêlé à d'autres mètres.

O douce paix !
O lumière éternelle !
Beauté toujours nouvelle !
O douce paix !
Heureux le cœur qui ne te perd jamais !
Esth., 809-813.

On remarquera la répétition du tétrasyllabe dans ce couplet. C'est un effet identique, quoique plus habile encore, que Racine produit

dans le passage suivant, où le vers de 4 pieds commence et termine un couplet.

D'un cœur qui t'aime
Mon Dieu, qui peut troubler la paix ?
Il cherche en tout ta volonté suprême
Et ne se cherche jamais.
Sur la terre, dans le ciel même,
Est-il d'autre bonheur que la tranquille paix
D'un cœur qui t'aime?

Athal., 1230-1236.

Vers de 5 *pieds.*

C'est, avec le vers de 7 pieds, le seul mètre impair employé par Racine, et on n'en trouve qu'un seul exemple, dans un chœur d'*Esther.*

Les chemins de Sion à la fin sont ouverts.
Rompez vos fers,
Tribus captives,
Troupes fugitives,
Repassez les monts et les mers,
Rassemblez-vous des bouts de l'univers.

Esth., 1240-1245.

Le pentasyllabe tire ici sa valeur de son association avec d'autres mètres. Les vers 1240 à 1245 se succèdent de telle manière qu'ils correspondent, dans l'ordre des mètres, à l'idée de rassemblement évoquée aussi par les mots dont ils sont composés.

1240 — — — — — — | — — — — — —
1241 — — — —
1242 — — — —
1243 — — — — —
1244 — — — — — — — —
1245 — — — — | — — — — — —

Vers de 6 *pieds.*

Groupés en strophes, les vers de 6 pieds ressembleraient à des alexandrins ayant une rime supplémentaire à la fin du premier hémistiche. Aussi des groupes composés de plus de 2 vers de 6 pieds ne se rencontrent-ils qu'exceptionnellement.

O réveil plein d'horreur !
O songe peu durable !
O dangereuse erreur !

Athal., 842-844.

On rencontre bien plus souvent ces vers mêlés soit à des alexandrins :

Arrachons, déchirons tous ces vains ornements
Qui parent notre tête.

Esth., 314-315.

Qui changera mes yeux en deux sources de larmes
Pour pleurer ton malheur ?

Athal., 1155-1156.

soit à des vers de 8 ou de 10 pieds :

Ma vie à peine a commencé d'éclore,
Je tomberai comme une fleur
Qui n'a vu qu'une aurore.
Esth., 327-329.

Vers de 7 pieds.

Racine les emploie soit dans des quatrains auxquels ils communiquent un rythme rapide et pressant :

Tu vois nos pressants dangers :
Donne à ton nom la victoire ;
Ne souffre point que ta gloire
Passe à des dieux étrangers.
Esth., 359-362.

soit mêlés à d'autres mètres :

Que vous sert, disent-ils, cette vertu sauvage ?
De tant de plaisirs si doux
Pourquoi fuyez-vous l'image ?
Votre Dieu ne fait rien pour vous.
Athal., 816-819.

Vers de 8 pieds.

Après l'alexandrin, c'est le mètre le plus souple de la versification française ; et Racine l'emploie très fréquemment soit dans des couplets où il est le seul mètre utilisé :

Pendant que du Dieu d'Athalie
Chacun court encenser l'autel,
Un enfant courageux publie
Que Dieu lui seul est éternel
Et parle comme un autre Elie
Devant cet autre Jézabel.
Athal., 756-761.

soit mêlé à d'autres mètres :

Il donne aux fleurs leur aimable peinture.
Il fait naître et mûrir les fruits.
Il leur dispense avec mesure
Et la chaleur des jours et la fraîcheur des nuits.
Athal., 323-326.

Vers de 10 pieds.

Chez Racine, la césure du décasyllabe n'est jamais médiane, mais toujours située après le 4e pied. Ce mètre commode offre, sans doute à cause de l'inégalité des deux membres dont il se compose, l'avantage (ou, d'un certain point de vue, l'inconvénient) d'être moins propre que l'alexandrin à être complété facticement par une cheville.

Racine l'emploie très fréquemment dans les chœurs :

Pleurons et gémissons, mes fidèles compagnes.
A nos sanglots | donnons un libre cours.
Levons les yeux | vers les saintes montagnes

D'où l'innocence | attend tout son secours.
O mortelles alarmes !
Esth., 293-297.

Que du Seigneur | la voix se fasse entendre,
Et qu'à nos cœurs | son oracle divin
Soit ce qu'à l'herbe tendre
Est au printemps | la fraîcheur du matin.
Athal., 1135-1138.

Il est peu vraisemblable qu'un vocabulaire particulier corresponde à chacun des mètres étudiés ci-dessus. Ce qui est certain, c'est que, d'une manière plus générale, le vocabulaire employé dans les chœurs est plus libre que celui dont Racine fait usage dans la langue ordinaire de la tragédie. Le problème posé ici est donc celui du vocabulaire lyrique opposé au vocabulaire tragique. Nous l'avons déjà traité partiellement.

Nous n'avons pas à le reprendre ici, car la question du vocabulaire spécial que Racine emploie dans les chœurs n'est pas directement liée à des problèmes techniques de versification, mais plutôt à des problèmes esthétiques, tels que « *le domaine de la poésie lyrique* », les « *rapports du lyrisme et du réalisme* », etc. C'est donc à l'alexandrin que commencera, et c'est à lui que se limitera notre étude des rapports du mètre et du vocabulaire dans les tragédies de Racine.

L'alexandrin.

Le vers de 12 syllabes se présente sous bien des aspects. On douterait, si le compte des syllabes n'aboutissait au même total, que des vers comme les suivants soient tous les trois du même mètre.

Où suís-je ? | Qu'ai-je fait ? | Que dóis-je faire encóre ?
Andr., 1393.

Le jóur | n'est pas plus púr | que le fońd | de mon cœur
Ph., 1112.

Cieúx | , écoutez ma voíx ; | teŕre, | prête l'oréille !
Athal., 1133.

La place des accents et des césures secondaires donne à chacun de ces vers une physionomie particulière, qui le distingue métriquement des deux autres. Mais la place des accents, et par conséquent des césures secondaires, n'est pas codifiée par les règles de la versification. Les accents, comme le disent justement MM. Jules Romains et Gaston Chennevière (*Traité de Versification française*, sont des « *éléments de liberté* », et les mêmes auteurs ajoutent cette remarque dont nous aurons à faire notre profit : « *On ne saurait fonder une loi métrique quelconque sur un fait aussi peu constant.* »

Les seules lois métriques qui s'appliquent d'une manière constante à l'alexandrin classique sont :

A. — Les lois suivantes, qui lui sont propres :

1° *L'alexandrin est obligatoirement divisé par une césure médiane placée entre le 6e et le 7e pied du vers.*

2° *Une syllabe muette placée entre le 6e et le 7e pied s'élide obligatoirement sur le 7e.*

Oui, je viens dans son tem | pl'adorer l'Eternel.
Athal., 1.

B. — Les deux lois suivantes qui lui sont communes avec les autres mètres français :

1° *Quand un pied se termine par un* -e *muet précédé soit d'une voyelle (-é-, -i-, -u-), soit d'une diphtongue (-eu-, -oi-, -ou-), l'e muet doit obligatoirement s'élider sur la voyelle initiale du pied suivant.*

Cette élision amortit le heurt des deux voyelles et les poètes considèrent (à tort, sans doute), qu'elle évite l'hiatus.

Elle peut se faire soit à l'hémistiche :

Cet enfant dont la *vi*(*e*) | *a*larme tant d'Etats.
Andr., 92.

soit à n'importe quelle autre place :

Une autre Hélène
Que vous avez captive | envoyé(*e*) à Mycène.

Les vers précédents, modifiés ainsi :

Cet enfant dont la vi*e cha*grine tant d'Etats...
... Que vous avez captive envoy*ée dans* Mycène,

seraient faux.

2° *Les mots terminés par -ées, -ies, -ues, -oies, -oues, ne peuvent jamais se trouver à l'intérieur d'un vers, à quelque place que ce soit, puisque la consonne qui suit leur -e muet précédé d'une voyelle ou d'une diphtongue exclut la possibilité d'une élision sur le mot suivant.*

Aussi, ces mots ne peuvent-ils s'employer qu'à la fin des vers, c'est-à-dire comme rimes.

... Je sais mes perf*idies*
Oenone, et ne suis point de ces femmes hard*ies*...
Ph., 849-850.

De toutes ces servitudes résulte une conséquence essentielle pour le sujet qui nous occupe, à savoir que le vocabulaire de la tragédie doit nécessairement prendre place dans le cadre métrique de l'hémistiche. C'est ce que nous appellerons la *loi de l'hémistiche.*

Cette loi ne souffre aucune exception à l'âge classique. Même l'alexandrin à rythme ternaire, du type :

Toujours punir | toujours ‖ trembler | dans nos projets
Brit., 1353.

Mon désespoir | tourna ‖ mes pas | vers l'Italie.
Bér., 240.

respecte le principe de cette loi. On remarquera en effet que dans ces alexandrins composés de trois groupes de 4 pieds (4 — 4 — 4), le

groupe médian commence obligatoirement par un mot (quelquefois par deux mots) formant deux pieds, car la césure entre le 6e et le 7e pied reste obligatoire, malgré les deux autres césures qui marquent si nettement à la fois le rythme ternaire des vers et les groupements syntaxiques de l'énoncé verbal.

Le poète n'aurait pas pu écrire :

Mon désespoir | me di‖rigea | vers l'Italie,

parce que la versification classique ne se soustrait en aucun cas à la contrainte de la césure médiane entre les deux hémistiches de l'alexandrin.

Le vers :

Mon désespoir | tourna ‖ mes pas | vers l'Italie

respecte cette loi, alors que le vers :

Mon désespoir | me di‖rigea | vers l'Italie

n'en tiendrait pas compte.

Les corollaires de cette loi essentielle sont d'importances variées ; voici les principales :

1º *l'alexandrin, vers de* 12 *pieds, ne peut admettre dans son cadre métrique les mots dont la longueur dépasse* 6 *pieds.*

Cette loi n'est pas très importante en elle-même, parce que les mots de 6 syllabes ou plus sont rares en français ; en outre, ce sont généralement des mots techniques que le poète n'a pas l'occasion d'employer. Toutefois, cette loi d'importance secondaire mérite notre attention dans la mesure où elle signifie, d'une manière plus générale, que les mots longs ne se logent pas plus facilement dans l'alexandrin que dans les mètres plus courts.

2º *Les rapports syntaxiques des mots placés dans chacun des deux hémistiches d'un alexandrin ne sont pas modifiables à l'infini.* C'est là un des problèmes les plus délicats parmi ceux qui se poseront à nous dans ce chapitre, et, à notre connaissance, aucun traité de versification paru à ce jour ne nous aide ni à le résoudre ni même à le poser en termes corrects. Nous n'avons donc ici d'autre guide que l'examen minutieux des vers eux-mêmes.

Cet examen nous révèle que les interdictions suivantes résultent, chez Racine, et chez tous les poètes de l'âge classique, de la division de l'alexandrin en deux hémistiches :

a) *L'article ne peut être séparé par la césure du nom auquel il se rapporte.*

C'est par dérision que Courteline a écrit dans son pastiche fameux de François Coppée :

Au temps lointain où le ‖ dénommé Marc Lefort
Etait mécanicien sur la ligne du Nord...

b) *La césure médiane ne peut séparer une préposition de son régime.*

c) *L'adjectif épithète, précédant le substantif auquel il se rapporte, ne peut être séparé par la césure médiane que si le mot ou le groupe épithète occupe la totalité du second hémistiche, soit à lui seul :*

> Je viens selon l'usage ‖ *antique et solennel*[1]
> *Athal.*, 2.

soit accompagné des compléments d'adjectifs qui s'y rattachent directement :

> O spectacle ! O triomphe ‖ *admirable à mes yeux !*
> *Esth.*, 25.

d) *Un nom complément déterminatif d'un autre nom ne peut pas le précéder à l'intérieur d'un même hémistiche.*

Il est correct d'écrire :

> Mais toi *de ton Esther* ‖ ignorois-tu la gloire ?
> *Esth.*, 8.

alors qu'on ne saurait admettre :

> Mais ignorois-tu donc ‖ *de ton Esther* la gloire ?

De même les vers :

> *Du temple* orné partout ‖ de festons magnifiques
> Le peuple saint en foule ‖ inondoit les portiques.
> *Athal.*, 7-8.

sont composés d'une manière irréprochable, alors qu'il serait insolite d'écrire :

> Tout le peuple inondoit ‖ *du temple* les portiques.

3° *Entre les mots placés dans un même hémistiche s'établissent des rapports métriques dont les lois complexes et mal connues présentent le plus grand intérêt pour la connaissance de la technique du vers français.*

On a pensé que les qualifications homériques, appliquées à un même personnage, variaient selon la place qu'elles occupaient dans l'hexamètre ; et qu'ainsi, par exemple, Achille serait appelé tantôt *le fils de Pélée*, tantôt *rapide des pieds*, pour des raisons non de sens, mais de mètres. Or, il est certain que l'alexandrin impose des servitudes analogues à celles de l'hexamètre grec ou latin.

Nous ne pouvons, dans un ouvrage comme celui-ci, exposer en détail les rapports métriques existant entre les différents mots situés dans un même hémistiche. Nous réservons cette étude particulière pour un lexique stylistique de la langue de Racine, en préparation. Toutefois, nous voudrions ici même, étudier les conséquences les plus fréquentes de la *loi de l'hémistiche.*

Parmi les groupes de mots rassemblés d'un même côté de la

---

1. Racine n'aurait jamais écrit :

> Je viens selon l'usage = *antique adorer Dieu.*

césure médiane se trouve le plus fréquemment le groupe du type suivant :

a) *article monosyllabique ;*

b) *adjectif épithète ;*

c) *substantif.*

Exemples :

Le fier Assuérus.
Un long bannissement.

En examinant la composition métrique de vers pris au hasard dans les tragédies de Racine, on pourra constater l'extrême fréquence des hémistiches du type ci-dessus.

En outre, la composition syntaxique de beaucoup d'autres hémistiches ne diffère que par de très légères variantes :

1° Il arrive parfois que l'élément *a*) en soit constitué non par un article, mais par un adjectif possessif, démonstratif ou exclamatif.

Exemples :

Ma juste impatience.
Ce grand événement.
Quel triste abaissement.

2° Quand l'élément *a*) est constitué par l'article indéfini *un*, il est parfois précédé d'un *de* ou d'un *que* élidé.

Exemples :

D'un juste étonnement (*Esth.*, 1142).
Qu'un long éloignement (*Théb.*, 508).

3° Enfin, l'ordre des éléments *b*) et *c*) est fréquemment inversé.

Exemples :

Un meurtre abominable
Un prince ambitieux.

Or, dans les hémistiches de ce genre, toutes les fois que l'élément *c*) est constitué par un substantif (ou par un adjectif de 4 syllabes), l'élément *b*) est nécessairement constitué par un adjectif (ou par un substantif) d'une seule syllabe.

Pour illustrer cette loi, à laquelle nous donnerons le nom de *loi de compensation métrique*, nous avons établi une liste alphabétique de mots de 4 syllabes (noms ou adjectifs) qui entrent dans des hémistiches de Racine du type étudié. Comme l'examen nous en semble plein d'enseignements, nous le reproduisons ci-dessous.

Abaissement.

Ce TRISTE *abaissement* || convient à ma fortune.
Iph., 930.

Quel TRISTE *abaissement !*
Athal., 1224.

Abominable.

Les Dieux ordonneroient || un MEURTRE *abominable ?*
Iph., 921.

Je n'en perdrois pas moins || ce PEUPLE *abominable.*
Esth., 630.

Accoutumé.

Au plaisir de vous voir || mon AME *accoutumée...*
Bér., 1064.

... Et que tout rentre ici || dans l'ORDRE *accoutumé.*
Baj., 572.

Adorateur.

Cet HUMBLE *adorateur* || se déclare mon maître.
Alex., 682.

Agamemnon.

Le SEUL *Agamemnon* || refusant la victoire.
Iph., 317.

Le TRISTE *Agamemnon.*
Iph., 611.

Amalécite.

Le SANG *amalécite,*
Esth., 481.

Ambitieux, adj. et subst.

Combien le trône tente || un CŒUR *ambitieux.*
Baj., 1503.

Va trouver de ma part || ce JEUNE *ambitieux.*
Ph., 799.

Flattons par des respects || ce PRINCE *ambitieux.*
Alex., 187.

Antiochus.

Le TRISTE *Antiochus.*
Bér., 197.

Appesanti.

Il soulevoit encor || sa MAIN *appesantie.*
Mithr., 1608.

Apprentissage.

Voudrois-tu qu'à mon âge
Je fisse de l'amour || le VIL *apprentissage?*
Baj., 178.

Assuérus.

Le FIER *Assuérus* || couronne sa captive
Esth., 27.

Astyanax.

Un FAUX *Astyanax* || fut offert au supplice.
Andr., 222.

Attachement.

Ce GRAND *attachement* || me surprend à mon tour.
Athal., 994.

Audacieux.

Il faut craindre surtout ‖ leur CHEF *audacieux.*
Esth., 997.

Quel CŒUR *audacieux...*
Esth., 651.

Un FILS *audacieux* ‖ insulte à ma ruine.
Mithr., 607.

Immoler de ma main ‖ deux FILS *audacieux*
Mithr., 1146.

Un FRÈRE *audacieux*
Mithr., 613.

Un vil esclave
D'un FRONT *audacieux* me dédaigne et me brave.
Esth., 418.

De quel œil voyez-vous ‖ ce PRINCE *audacieux ?*
Ph., 883.

Bannissement.

Mon règne ne sera ‖ qu'un LONG *bannissement.*
Bér., 754.

Défiguré.

A ces mots le héros expiré
N'a laissé dans mes bras ‖ qu'un CORPS *défiguré*
Ph., 1568.

Déguisement.

Les VAINS *déguisements.*
Mithr., 285.

Délicieux.

D'un joug cruel il sauva nos aïeux,
Les nourrit au désert ‖ d'un PAIN *délicieux.*
Esth., 352.

Dépositaire.

De la religion ‖ les SAINTS *dépositaires*
Baj., 622.

Désaltéré.

Dans son sang inhumain ‖ les CHIENS *désalterés*
Athal., 117.

Désespéré.

Mon CŒUR *désespéré*
Brit., 977.

Le ROI *désespéré*
Mithr., 1461.

Eliacin.

Le JEUNE *Eliacin* ‖ s'avance avec mon frère
Athal., 1238.

Éloignement.

Une amitié passée
Qu'un LONG *éloignement* || n'a que trop effacée.
Théb., 508.

Le MOINDRE *éloignement.*
Alex., 771.

Embarrassant.

N'allons point les gêner || d'un SOIN *embarrassant.*
Athal., 569.

Embarrassé.

Ma LANGUE *embarrassée.*
Bér., 475.

Embrassement.

Ses FROIDS *embrassements* || ont glacé ma tendresse
Ph., 1026.

Empoisonné.

un AIR *empoisonné*
Ph., 1360.

J'ai dû craindre du Roi || les DONS *empoisonnés*
Mithr., 1421.

... Et du bonheur public || la SOURCE *empoisonnée*
Esth., 1085.

Empoisonneur.

Hélas ! vous ignorez || le CHARME *empoisonneur.*
Athal., 1388.

Emportement.

N'attendez point de moi || ces DOUX *emportements.*
Baj., 855.

Empressement.

Je ne mérite plus || ces DOUX *empressements.*
Ph., 916.

Enchanteresse.

... Et des lâches flatteurs || la VOIX *enchanteresse.*
Athal., 1390.

Ensanglanté.

... Et laver dans le sang || vos BRAS *ensanglantés.*
Brit., 1346.

Envenimé.

Et que reproche aux Juifs || sa HAINE *envenimée ?*
Esth., 1104.

Environné.

De soins tumulteux || un PRINCE *environné.*
Esth., 343.

Épouvantable.

Des plus fermes Etats ‖ la CHUTE *épouvantable*...
Esth., 1056.

En achevant ‖ ces MOTS *épouvantables.*
Athal., 500.

Épouvanté.

Et tandis qu'elle montre ‖ au PEUPLE *épouvanté*...
Baj., 847.

Étincelant.

Un GLAIVE *étincelant*
Athal., 410.

Figure-toi Pyrrhus ‖ les YEUX *étincelants*,
Andr., 999.

Étonnement.

Immobile, saisi ‖ d'un LONG *étonnement.*
Brit., 397.

D'un JUSTE *étonnement* ‖ je demeure frappée
Estn., 1142.

Événement.

Ce GRAND *événement.*
Esth., 30.

Expérience.

La NOBLE *expérience.*
Baj., 118.

Gladiateur.

Spartacus, un esclave ‖ un VIL *gladiateur.*
Mithr., 822.

Hippomédon.

Le BRAVE *Hippomédon* ‖ s'efforce, en votre absence...
Théb., 567.

Ignominie.

La JUSTE *ignominie.*
Ph., 1354.

Illégitime.

(Les Dieux) Ont brûlé quelquefois ‖ de FEUX *illégitimes.*
Ph., 1306.

Les FRUITS *illégitimes*
Bér., 379.

Imaginaire.

Mais l'amour ne suit point ‖ ces LOIS *imaginaires.*
Baj., 461.

Impatience.

Ma JUSTE *impatience.*
Brit., 983.

Impatient.

Ton CŒUR, *impatient* ‖ de revoir ta Troyenne
Andr., 1377.

Les DIEUX *impatients* ‖ ont hâté son trépas.
Ph., 1496.

D'un PEUPLE *impàtient* ‖ vous entendez la voix.
Iph., 1663.

La REINE *impatiente* ‖ attend votre réponse.
Athal., 983.

Impérieux.

Ces MOTS *impérieux* ‖ n'ont point trouvé d'obstacle
Théb., 639.

Impétueux.

C'est pour vous qu'on l'a vu, vainqueur de tant de princes,
D'un COURS *impétueux* ‖ entraver vos provinces.
Alex., 378.

Leur FOUGUE *impétueuse* ‖ enfin se ralentit.
Ph., 1552.

Alors qu'aura servi ‖ ce ZÈLE *impétueux...?*
Baj., 639.

Impitoyable.

Et quel autre, grand Dieu, ‖ qu'un SCYTHE *impitoyable* ?...
Esth., 1906.

Importuné.

Du bruit de ses exploits ‖ mon AME *importunée...*
Alex., 237.

Inaccessible.

Il oppose à l'amour ‖ un CŒUR *inaccessible.*
Ph., 793.

Inanimé.

Aux FEUX *inanimés* ‖ dont se parent les cieux...
Esth., 739.

Incestueux (adj. et subst.).

... Un perfide assassin, ‖ un LACHE *incestueux.*
Ph., 1100.

Mais ce lien du sang qui nous joignoit tous deux
Ecartoit Claudius ‖ d'un LIT *incestueux.*
Brit., 1134.

Tu sais qu'ils sont sortis ‖ d'un SANG *incestueux.*
Théb., 33.

Triste et fatal effet ‖ d'un SANG *incestueux.*
Théb., 921.

Indifférent.

Et pour tout autre objet ‖ ton AME *indifférente*
Dédaignoit de brûler d'une flamme innocente.
Ph., 1117.

Ses YEUX *indifférents.*
Brit., 1711.

Inévitable.

La MORT *inévitable.*
Ph., 1397.

Et voilà ce qui rend ‖ sa PERTE *inévitable.*
Ph., 1425.

Inexorable.

Ma GLOIRE *inexorable* ‖ à toute heure me suit.
Bér., 1394.

Tu connois comme moi ‖ ce PRINCE *inexorable.*
Esth., 518.

Infatigable.

Surtout j'admire en vous ‖ ce CŒUR *infatigable*
Mithr., 867.

Infortuné.

Cessez de tourmenter ‖ une AME *infortunée ?*
Mithr., 1075.

Que deviendroit alors ce CŒUR *infortuné ?*
Alex., 1311.

Quel COURS *infortuné*
A ma funeste vie aviez-vous destiné ?
Bér., 1297.

Deux FILS *infortunés* ‖ qui ne s'accordent pas.
Mithr., 14.

Le connoissois-je, hélas ! ‖ ce FILS *infortuné* ?
Théb., 605.

Des JOURS *infortunés.*
Brit., 1433.

Mais cependant, ô ciel ! ‖ ô MÈRE *infortunée !*
Iph., 593.

Ils ont trompé les soins ‖ d'un PÈRE *infortuné.*
Iph., 1235.

Ah ! PÈRE *infortuné !*
Ph., 1619.

... Un PEUPLE *infortuné.*
Esth., 1030.

Un PRINCE *infortuné.*
Alex., 667.

O REINE *infortunée !*
Esth., 161.

O REINE *infortunée !*
Athal., 1731.

O Dieux, que vous a fait ‖ CE SANG *infortuné...?*
Théb., 397.

Il descend comme moi
Du SANG *infortuné* ‖ de notre premier roi.
Esth., 1123.

Traînerois-je en ces lieux ‖ un SORT *infortuné ?*
Brit., 1535.

Quels charmes ont pour vous ‖ des YEUX *infortunés ?...*
Andr., 303.

Infructueux.

Alors qu'aura servi ‖ ce zèle impétueux
Qu'à charger vos amis ‖ d'un CRIME *infructueux ?*
Baj., 640.

Inimitié.

Leur SOMBRE *inimitié* ‖ ne fuit point mon visage.
Brit., 1363.

Injurieux.

Un BRUIT *injurieux.*
Mith., 1469.

On flatte ma douleur ‖ d'un CALME *injurieux.*
Alex., 703.

Détournez-la, mon fils, ‖ d'un CHOIX *injurieux.*
Mithr. 629.

Je n'en ai point troublé ‖ le COURS *injurieux.*
Bér., 265.

Mais c'est pousser très loin ‖ ses DROITS *injurieux.*
Iph., 879.

Quel trouble ! Quel torrent ‖ de MOTS *injurieux !...*
Iph., 1039.

Un PEUPLE *injurieux.*
Bér., 1313.

Le SORT *injurieux* ‖ me ravit un époux.
Iph., 663.

Inquiété.

Mon AME *inquiétée.*
Alex., 421.

Inquiétude.

... Et ne contrainez pas ‖ ma TRISTE *inquiétude.*
Théb., 1398.

Insatiable.

Tantôt voyant pour l'or ‖ sa SOIF *insatiable...*
Athal., 48.

Intéressé.

Je vous pardonne hélas ! ‖ des VŒUX *intéressés.*
Iph., 695.

Interrompu.

Ce RÈGNE *interrompu* ‖ de deux rois différents.
Théb., 209.

Involontaire.

Un CRIME *involontaire*
Théb., 603.

Iphigénie.

Un autre sang d'Hélène, ‖ une AUTRE *Iphigénie.*
Iph., 1479.

La SEULE *Iphigénie*
Dans ce commun bonheur pleure son ennemi.
Iph., 1789.

Ah ! Seigneur, épargnez ‖ la TRISTE *Iphigénie.*
Iph., 1590.

Israëlite.

(Je vois) Que vous avez encor ‖ le CŒUR *israëlite.*
Athal., 68.

Madianite.

... Le trouble et la terreur subite
Dont Gédéon frappe ‖ le FIER *Madianite.*
Athal., 1756.

Majestueux.

D'un PAS *majestueux* ‖ à côté de sa mère...
Athal., 1237.

Ce PORT *majestueux* ‖ cette douce présence.
Bér., 311.

Mugissement.

Ses LONGS *mugissements* ‖ font trembler le rivage.
Ph., 1521.

Obéissance.

Seigneur, vous connoissez ‖ ma PROMPTE *obéissance.*
Bér., 71.

Ma PROMPTE *obéissance.*
Esth., 285.

Claude avec sa puissance
M'avoit encor laissé ‖ sa SIMPLE *obéissance.*
Brit., 1244.

Obéissant.

... Le père des Juifs sur son fils innocent
Leva sans murmurer ‖ un BRAS *obéissant.*
Esth., 1440.

Officieux.

La fameuse Locuste
A redoublé pour moi ‖ ses SOINS *officieux.*
Brit., 1395.

Cependant je rends grâce ‖ au ZÈLE *officieux*...
Athal., 65.

Oisiveté.

La MOLLE *oisiveté* ‖ des enfants des Persans.
Baj., 116.

Okosias.

Dernier né des enfants ‖ du TRISTE *Okosias.*
Athal., 1311.

Opiniâtre.

Dans ses égarements ‖ mon CŒUR *opiniâtre.*
Brit., 939.

Précipité.

Ses PAS *précipités.*
Brit., 1726.

Vous poussez un peu loin ‖ vos VŒUX *précipités.*
Alex., 727.

Préoccupé.

Ce CŒUR *préoccupé.*
Baj., 1299.

Présomptueux.

Ses VŒUX *présomptueux.*
Mithr., 94.

Pressentiment.

D'un NOIR *pressentiment* ‖ malgré moi prévenue.
Brit., 1539.

De NOIRS *pressentiments* ‖ viennent m'épouvanter.
Ph., 995.

D'où vous vient aujourd'hui ‖ ce NOIR *pressentiment* ?
Ath., 25.

Ravissement.

Ses SAINTS *ravissements.*
Athal., 805.

Religieux.

Ses SOINS *religieux.*
Bér., 165.

Ressuscité.

Tous chantent de David ‖ le FILS *ressuscité.*
Athal., 1765.

Séditieux.
(Mardochée)

Présente à mes regards ‖ un FRONT *séditieux.*
Esth., 431.

Thessalien.

Jamais vaisseaux partis des rives du Scamandre
Aux CHAMPS *thessaliens* || osèrent-ils descendre ?

Iph., 1378.

Tumultueux.

Ces FLOTS *tumultueux* || s'ouvriront devant vous.

Iph., 1520.

De SOINS *tumultueux* || un prince environné.

Esth., 543.

Usurpateur.

D'un FIER *usurpateur* || ministre violent.

Théb., 460.

Victorieux.

D'un FILS *victorieux* || l'autre proscrit la tête.

Bér., 1164.

Un FILS *victorieux* || qui me chérit, que j'aime.

Mith., 1068.

Ce FILS *victorieux* || que vous favorisez.

Ib., 1105.

Un examen attentif des exemples cités montre que la *loi de compensation* laisse peu de liberté au poète dans le choix des épithètes se rapportant aux substantifs de 4 syllabes. Il est intéressant de constater que des personnages aussi différents entre eux qu'*Agamemnon*, *Antiochus*, *Assuérus*, *Eliacin*, *Iphigénie*, le *Madianite* et *Okosias* sont, à cause de la longueur commune de leurs noms, qualifiés des mêmes adjectifs : FIER, JEUNE, SEUL, TRISTE.

On voit un des dangers que les obligations métriques font courir au poète. Les substantifs risquent de ne pouvoir se libérer des adjectifs auxquels ils ont été une fois attachés *metri causa*. Des associations comme la PROMPTE *obéissance*, le NOIR *pressentiment*, la TRISTE *inquiétude*, la MOLLE *oisiveté*, etc., unies par le triple lien du sens, de la syntaxe et du mètre, tendront, même chez les poètes les plus soigneux, à devenir indissociables.

On remarquera d'ailleurs, d'après tous ces exemples, que le poète choisit généralement le mot de 4 syllabes pour des raisons de sens, et le monosyllabe pour des raisons de mètre. Il est préférable en effet que la cheville, si cheville il y a, soit constituée par un mot discret plutôt que par un mot encombrant. Or, l'idée principale que veut exposer le poète n'est pas nécessairement contenue dans le substantif. Il arrive assez fréquemment que ce soit l'adjectif qui contienne l'idée importante. Et, dans ce cas, c'est le substantif qui constitue la cheville, comme le prouvent irréfutablement certaines variantes de Racine.

La leçon des vers 303-304 d'*Andromaque*, dans les éditions de 1668 à 1673 était la suivante :

Que feriez-vous hélas ! || d'un CŒUR *infortuné*
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamné ?

Mais Subligny, dans la Préface de sa *Folle querelle*, écrivit à propos de ces deux vers : « *Les pleurs sont l'office des yeux, comme les soupirs celui du cœur ; mais le cœur ne pleure pas.* » Racine, estimant sans doute que la critique était pertinente, modifia ainsi le vers 303 :

Quels charmes ont pour vous ‖ des YEUX *infortunés*...

Cette variante montre bien la primauté, pour le sens [1] de l'adjectif de 4 syllabes.

La banalité des monosyllabes accouplés aux mots de 4 syllabes n'est d'ailleurs pas une conséquence obligatoire de la *loi de compensation*. Elle n'en résulte que chez les poètes à vocabulaire pauvre, comme Racine.

Examinons, à titre de comparaison, le passage suivant d'Alfred de Vigny :

... Tel est le choc plaintif et le son vague et clair
Des cristaux suspendus au passage de l'air,
Pour que, dans son palais, ‖ la JEUNE *Italienne*
S'endorme en écoutant ‖ la HARPE *éolienne.*
Ce bruit lointain devint ‖ un CHANT *surnaturel*,
Qui parut s'approcher de la fille du Ciel ;
Et ces feux réunis furent comme l'aurore
D'un JOUR *inespéré* ‖ qui semblait près d'éclore.
Eloa, chant deuxième.

La *loi de compensation* s'applique quatre fois en 6 vers ; et, au moins dans le second cas (la HARPE *éolienne*), le substantif monosyllabique est un mot rare.

La même remarque s'appliquerait aux vers suivants, extraits d'un même poème de M. Paul Valéry, où non seulement le monosyllabe ne peut être considéré comme une cheville, mais où encore l'association de l'adjectif et du substantif ne constitue en aucune manière un hémistiche « *passe-partout* ».

Laisse donc défaillir ce bras de pierreries.
Qui menace d'amour ‖ mon SORT *spirituel.*
La Jeune Parque, 58-59.

Leurs FONDS *passionnés* ‖ brillent de sécheresse.
Ib., 66.

... De mon CŒUR *séparé* ‖ la PART *mysterieuse.*
Ib., 154.

---

1. La même conclusion aurait pu se tirer de l'examen des vers 667-668 d'*Alexandre* qui, dans les éditions de 1666 et de 1672, se lisent sous la forme :

Voulez-vous qu'en mourant ‖ ce CŒUR *infortuné*
Ignore à quelle gloire il étoit destiné ?

tandis que, dans les éditions postérieures, le vers 667 a été modifié comme suit :

Voulez-vous qu'en mourant ‖ un PRINCE *infortuné*...

Racine a reconnu la pauvreté, en ce qui concerne le sens, de sa première leçon ; la 2e est plus expressive et prépare mieux le vers 668. Mais, ici encore comme dans l'exemple tiré d'*Andromaque*, l'élément stable a été l'adjectif de 4 syllabes, et non le substantif monosyllabique.

Mes PAS *interrompus* || de paroles aux cieux.

Ib., 168.

Car l'ŒIL *spirituel* || sur ses plages de soie
Avait déjà vu luire et pâlir trop de jours.

Ib., 174-175.

Viens consumer en moi || ce DON *décoloré*.

Ib., 196.

N'entends-tu pas frémir || ces NOMS *aériens* ?

Ib., 235.

Le POINT *délicieux* || de mon jour ambigu.

Ib., 252.

Grands dieux ! je perds en vous || mes PAS *déconcertés*.

Ib., 279.

D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
Le SEL *mystérieux* || suinte muette l'eau

Ib., 290-291.

... Et de restituer || la TOMBE *enthousiaste*
Au gracieux éclat || de RIRE *universel*.

Ib., 346-347.

Mon CORPS *désespéré* || tendait le torse nu.

Ib., 372.

Ce cœur qui se ruine || à COUPS *mystérieux*.

Ib., 376.

... Et redemande au loin || ses MAINS *abandonnées*.

Ib., 449.

... Ouverte aux noirs témoins || les BRAS *suppliciés*.

Ib., 455.

Mon VOILE *évaporé* || me fuit vers tes empires.

Ib., 494.

... Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d'or || d'un SEIN *reconnaissant*.

Ib., 511-512.

Pour revenir à Racine, la *loi de compensation* ne s'applique pas à l'intérieur de l'hémistiche, selon le seul schéma métrique : 6 = 1 — 1 — 4. D'autres combinaisons résultent de la même loi ; et ce sont elles qui expliquent que, chez Racine, les *adorateurs* soient ZÉLÉS (*Athal.*, 15), le *silence* PAISIBLE (*Esth.*, 385), le *prodige* ÉTONNANT (*Iph.*, 47) ; et que Josabet, non plus qu'Abner, ne néglige d'appeler SACRÉE la *trompette* du temple (*Athal.*, 6 et 307). En outre, la *loi de compensation* ne règle pas seulement les rapports des adjectifs et des substantifs, mais ceux de tous les autres mots qui peuvent se trouver réunis d'un même côté de la césure médiane :

Deux adjectifs coordonnés ;
un participe passé et un adverbe s'y rapportant ;
une préposition (ou une locution prépositive) et son régime ;
etc., etc.

Racine connaissait si bien les contraintes de l'hémistiche, qu'il lui est arrivé parfois d'adopter, selon les besoins de son vers, des formes métriquement différentes d'un même mot.

Il écrit, au vers 4 d'*Athalie :*

> ... Où sur le mont *Sina* ‖ la loi nous fut donnée.

Mais au vers 332 de la même tragédie, on peut lire :

> O mont de *Sinaï* ‖ conserve la mémoire...

où la substitution de la forme trisyllabique du nom propre à la forme dissyllabique, et l'adjonction d'une préposition explétive entre le substantif *mont* et le nom propre que lui sert d'apposition font trouver au poète les deux pieds dont il a besoin pour emplir son hémistiche.

C'est pour une raison analogue que Racine avait écrit, au vers 1509 de la *Thébaïde :*

> Polynice, Etéocle, *Iocaste*, Antigone.

La substitution de l'*I* au *J* initial de Jocaste permet à la fois l'élision de l'*e* muet final d'Etéocle, et la forme trisyllabique *I — o — caste*, par diérèse.

De même, Racine ne choisit entre *lorsque* et *quand* que pour des raisons exclusivement métriques, comme le montrent clairement les vers suivants dans lesquels *lorsque* est employé là où le poète a besoin de deux pieds pour son hémistiche, et *quand* là où il ne lui en faut qu'un :

> ...*Lorsque* Rome se tait, *quand* votre père expire,
> *Lorsque* tout l'univers fléchit à vos genoux,
> Enfin *quand* je n'ai plus à redouter que vous.
>
> *Bér.*, 1082-1084.

Enfin, il écrit tantôt *jusque* sans *s* finale pour élider la dernière syllabe sur la voyelle initiale du mot suivant :

> Le ciel *jusqu'*aujourd'hui...
>
> *Athal.*, 624.

tantôt avec une *s* finale pour éviter l'élision et fournir deux pieds au lieu d'un à l'hémistiche intéressé :

> Je me suis tu cinq ans et *jusques* à ce jour...
>
> *Bér.*, 25.

Mais ce sont là des conséquences un peu particulières d'une loi d'application constante, qui aboutit surtout à créer, chez Racine, et chez les poètes à vocabulaire pauvre, une tendance à l'emploi d'hémistiches tout faits. Nous ne parlons pas ici des réminiscences d'auteurs contemporains, particulièrement de Corneille, qu'on trouve non seulement dans les premières tragédies de Racine, mais même encore dans *Iphigénie* ou dans *Esther.* Par exemple, les hémistiches : Une MALE *assurance* (*Alex.*, 126), une ILLUSTRE *matière* (*Alex.*, 541) sont empruntées à Corneille (*Cid.*, 1258 ; *Horace*) ; les vers 207-208 de *Bajazet :*

Elle-même a choisi ‖ un ENDROIT *écarté*
Où nos cœurs à nos yeux parlent en liberté

sont une réminiscence des deux derniers vers du *Misanthrope :*

... Et chercher loin du monde ‖ un ENDROIT *écarté*
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté.

Enfin, le vers 834 d'*Iphigénie :*

Il vient en m'embrassant ‖ de m'*accepter pour gendre*

emprunte son second hémistiche à Corneille :

Faites-nous cette grâce, ‖ et l'*acceptez pour gendre.*
Cid, 169.

de même que le vers 54 d'*Esther :*

Je vins. Mais je cachois ‖ *ma race et mon pays,*

emprunte le sien au vers suivant de Corneille :

Je lui cachois en vain *ma race et mon pays.*
Don Sanche, IV, 5.

Mais ce qui est plus important encore, c'est que Racine crée lui-même, dès l'époque de la *Thébaïde*, des hémistiches raciniens qu'il s'emprunte à lui-même dans ses tragédies postérieures.

Voici quelques-uns de ces hémistiches raciniens, présentés dans l'ordre même des tragédies où ils ont été employés pour la première fois. La plupart ont été repris par Racine sous une forme strictement identique à celle de leur premier emploi ; quelques-uns pourtant, que nous faisons précéder d'une astérisque, sont répétés avec de légères variantes.

... Et comme il faut enfin, | *fais parler mes douleurs.*
Théb., 302.

Elle aura devant lui | * *fait parler ses douleurs.*
Baj., 919.

D'où vient ce sombre accueil | et ces regards fâcheux
Théb., 986.

* *Quel est ce sombre accueil* | et ce discours glacé ?
Baj., 1035.

Vous pouvez sans rougir | *du pouvoir de vos charmes...*
Alex., 57.

Non, Madame, vaincu | *du pouvoir de vos charmes...*
Ib., 409.

Il a trop bien senti | * *le pouvoir de vos charmes*
Andr., 402.

Vous pensez que des yeux, toujours ouverts aux larmes,
Se plaisent à troubler | * *le pouvoir de vos charmes.*
Ib., 499-450.

Votre empire n'est plein | *que d'ennemis couverts.*
Alex., 492.

Madame, je ne sais | * *quel ennemi couvert*
Mithr., 1185.

... Ce que peut sur mon cœur | *un espoir si charmant.*
Alex., 1168.

Un espoir si charmant | me seroit-il permis ?
Andr., 259.

L'amour peut-il si loin *pousser sa barbarie ?*
Andr., 1041.

Enfin de ma maison le perfide oppresseur
Qui devoit jusqu'à moi | *pousser sa barbarie...*
Athal., 478-479.

Quel transport me saisit ? | *Quel chagrin me dévore ?*
Andr., 1394.

Mais parmi ce plaisir | *quel chagrin me dévore ?*
Brit., 645.

Tu m'apportois, cruel, | *le malheur qui te suit.*
Andr., 1556.

Je crains, Néron, je crains | * *le malheur qui me suit.*
Brit., 1538.

De mille affreux soldats Junie environnée
S'est vue en ce palais *indignement traînée.*
Brit., 291-292.

... Par des soldats peut-être | *indignement traînée.*
Iph., 1646.

Je ne m'explique point.
Brit., 303 et *Ath.*, 153.

Eclaircissez le trouble | *où vous jetez mon âme.*
Brit., 740.

Eclaircissez le trouble | * *où vous voyez mon âme.*
Bér., 879.

(Ici c'est, à un mot près, un vers entier que Racine s'est emprunté à lui-même).

Sur tant de fondements | *sa puissance établie...*
Brit., 867.

Sur d'éclatants succès | * *ma puissance établie*
Ath., 471.

Il n'osoit épouser *la fille de son frère.*
Brit., 1135.

Mais lui voyant en moi | *la fille de son frère*
Esth., 47.

Burrhus ose sur moi | *porter ses mains hardies*
Brit., 1219.

Quoi ? le traitre sur vous | * *porte ses mains hardies*
Esth., 1268.

Je me suis tu cinq ans.
Bér., 25 et 209.

Je ne prends point pour juge | une cour idolâtre
Bér., 355.

Je ne prends point pour juge | un peuple téméraire.
Ath., 468.

... Et ne désarma point | sa fureur vengeresse.
Athal., 1378.

Rien ne peut-il charmer | *l'ennui qui vous dévore ?*
Bér., 599.

Suspendez ou cachez | *l'ennui qui vous dévore.*
Baj., 410.

Elles calment un peu | * *l'ennui qui me dévore.*
Mithr., 1167.

Ma fortune, Seigneur, *va prendre une autre face*
Bér., 808.

Votre fortune change | * *et prend une autre face.*
Ph., 431.

(Ces deux vers rappellent d'ailleurs, mais pour des raisons qui ne sont pas d'ordre métrique, le vers 2 d'*Andromaque :*

Ma fortune va prendre une face nouvelle.)

Quoi ! ce départ n'est donc | *qu'un cruel stratagème ?*
Bér., 1359.

Orcan qui méditoit | * *ce cruel stratagème...*
Baj., 1677.

... Et punir à la fois | *le cruel stratagème...*
Iphig., 961.

Je ne m'explique point.
Baj., 195 et *Athal.*, 153.

(Roxane) *A ses desseins secrets* | voulut m'associer.
Baj., 368.

A ses desseins secrets, | tremblante j'obéis.
Esth., 53.

(Ma rivale) Opposoit un empire | *à mes foibles attraits*
Baj., 380.

Le même amour peut-être et ces mêmes bienfaits
Auroient dû suppléer | *à mes foibles attraits.*
Ib., 1475-1476.

* *De mes foibles attraits* | le Roi parut frappé.
Esth., 70.

Enfin avec des yeux | qui découvroient mon âme...
Baj., 885.

Enfin avec des yeux | où régnoit la douceur...
Esth., 74.

Oui, ma juste fureur, | et j'en fais vanité...
Athal., 709.

D'un rival insolent | *arrêtez les complots.*
Mithr., 626.

(Dieu) Sait aussi des méchants | * arrêter les complots.
Ath., 62.

Que peuvent contre vous | *tous les faibles humains ?*
Iph., 1464.

* *Et les foibles humains,* | vains jouets du trépas...
Esth., 227.

Vous osez à mes yeux | *rappeler le passé*
Mithr., 1309.

Je ne veux point ici | *rappeler le passé*
Athal., 465.

La discorde en fureur | *frémit de toutes parts.*
Esth., *prol.*, 33.

Mais l'airain menaçant | *frémit de toutes parts.*
Athal., 1423.

Un poignard à la main | l'implacable Athalie.
Ath., 244.

Cependant Athalie | *un poignard à la main...*
Ib., 1537.

Nous ne citerons que pour mémoire le vers entier :

Juste ciel ! Tout mon sang dans mes veines se glace !

que Racine a utilisé trois fois, dans trois tragédies successives (*Iph.*, 64 ; *Ph.*, 265 ; *Esth.*, 165).

Par contre, nous insisterons sur le fait que les hémistiches dont Racine se fait présent à lui-même offrent toujours un sens assez plein. C'est précisément cette plénitude qui pousse le poète à les réemployer. Aussi la *loi de l'hémistiche* joue-t-elle ici non contre la densité du vers, mais seulement contre la variété. Les hémistiches « *passe-partout* » représentent en effet le cas idéal où mètre et pensée ayant trouvé un *modus vivendi* s'y tiennent définitivement au risque de paraître aussi peu riches en surprise l'un que l'autre.

Mais deux autres cas peuvent se présenter :

1° Les mots qui expriment une pensée fournissent au poète un nombre de pieds légèrement supérieur à la mesure du vers.

En ce cas, l'effort technique du versificateur consistera à réduire le volume verbal de sa pensée aux limites métriques de son vers. S'il y réussit, sa pensée semblera riche, dense, chargée de plus de sens que de mots, comme la poésie de Perse, telle que la définit Boileau.

2° Les mots qui expriment une pensée fournissent au poète un nombre de pieds légèrement inférieur à la mesure du vers.

Pour aboutir au total syllabique exigé par l'alexandrin, des mots à peu près inutiles seront ajoutés plus ou moins arbitrairement à ceux qui exprimaient la pensée primitive ; c'est ce qu'on appelle les chevilles.

Or, l'examen des vers de Racine montre que notre poète, dont certains vers sont d'une extrême densité, non seulement ne s'interdit pas les chevilles, mais parfois semble les rechercher, pour que sa phrase poétique en soit comme plus souple et moins tendue.

Qu'on relise par exemple les vers suivants :

> N'étoit-il pas plus noble et plus digne de vous
> De joindre à ce devoir votre propre suffrage,
> D'opposer votre estime au destin qui m'outrage
> Et de me rassurer, en flattant ma douleur,
> Contre la défiance attachée au malheur ?
> *Hé quoi ?* n'avez-vous rien, *Madame*, à me répondre ?
> Tout mon empressement ne sert qu'à vous confondre ?
> Vous demeurez muette ; et *loin de me parler*,
> Je vois, malgré vos soins, vos pleurs prêts à couler.
>
> *Mithr.*, 574-582.

Les cinq premiers vers semblent enclore plus de pensée que de mots, et l'on sent que l'effort du poète a consisté à réduire le volume métrique des vocables employés jusqu'à les faire tenir dans la stricte limite du vers. En particulier, les vers 577-578 sont un chef-d'œuvre de réduction verbale.

Mais, par contre, les quatre derniers vers s'amolissent, et sont incontestablement chevillés. Remarquons en particulier le *Hé quoi ?* et le *Madame*, du vers 579, et aussi tout le second hémistiche du vers 581.

Cet exemple concret introduira la dernière partie de ce chapitre que nous consacrerons à l'étude des chevilles dans le vers de Racine.

*
* *

Les chevilles.

S'il est à peu près impossible d'établir une liste exhaustive des chevilles employées par Racine, du moins peut-on les classer en différentes catégories selon la nature des mots dont elles sont constituées ; — la place qu'elles occupent dans le vers ; l'effet stylistique qu'elles sont susceptibles de produire.

1° *Nature des chevilles.*

Souvent, les chevilles sont constituées par des mots à peu près insignifiants, qui ne jouent aucun rôle logique dans l'énoncé, et expriment seulement, sous la forme la plus élémentaire, les sentiments des personnages qui les emploient. Les interjections monosyllabiques : *Ah!* ou *Quoi!*, extrêmement fréquentes dans le vers de Racine, sont les plus discrètes de ces chevilles.

A peine plus voyantes sont des expressions telles que *Hé bien*, *Eh quoi*, dont Racine fait un usage non moins fréquent.

On hésite souvent à considérer comme des chevilles les apostrophes telles que : *Seigneur*, *Madame*, et les interjections telles que : *Ciel!* ou *Dieux!* Toutefois il est bien certain que l'emploi de ces mots n'est pas toujours justifié par des raisons bien valables, mais plutôt exigé par des nécessités métriques. On en trouve une preuve suffisante dans le fait que ces mots, qu'il est permis d'appeler explétifs, deviennent de moins en moins nom-

breux au fur et à mesure que la langue de Racine devient plus châtiée.

Cependant, même dans celles de ses tragédies où le style est le plus travaillé, Racine n'hésite pas à employer des expressions peu chargées de sens, comme : *Que fais-je? Que dis-je?* ou *Quoi qu'il en soit.* Boursaut en avait déjà fait la remarque à propos de *Britannicus*, et il a écrit de façon tout à fait pertinente au début de la nouvelle d'*Artémise et Poliante :*

Il est constant que dans BRITANNICUS *il y a d'aussi beaux vers qu'on en puisse faire, et cela ne surprend pas ; car il est impossible que M. Racine en fasse de méchants. Ce n'est pas qu'il n'ait répété en bien des endroits :* QUE FAIS-JE ? QUE DIS-JE ? *et* QUOI QU'IL EN SOIT, *qui n'entrent guère dans la belle poésie ; mis je regarde cela comme sans doute il l'a regardé lui-même, c'est-à-dire comme une façon de parler qui peut échapper au génie le plus austère, et paroître dans un style qui d'ailleurs sera fort châtié* (BOURSAULT, *Artémise et Poliante*, Nouvelle. A Paris, chez René Guignard, 1690, un vol. in-12°. *In initio.*)

On peut également considérer comme des chevilles ces fréquentes répétitions de verbes séparés par un mot mis en apostrophe :

Allez, Madame, *allez*. Avant votre retour
J'aurai d'une rivale affranchi votre amour.
Baj., 1619-1620.

Venez, mon fils, *venez*, votre père est trahi.
Mith., 606.

Allons, Madame, *allons*. Une raison secrète
Me fait quitter ces lieux et hâter ma retraite.
Ib., 1271-1272.

On vient, Madame, *on vient.*
Mithr., 1509.

Souffrez, Seigneur, *souffrez* que je coure hâter
Un hymen dont les Dieux ne sauroient s'irriter.
Iph., 203-204.

Chevilles surtout les *Hé quoi* ou les *Hé bien* répétés des deux côtés d'un mot mis en apostrophe, qu'on relève fréquemment dans les premières tragédies du poète :

Hé quoi, Madame, *hé quoi*, dans l'état où nous sommes...
Théb., 191.

mais qui se trouvent également dans des œuvres où le poète est devenu complètement maître de sa langue et de ses vers :

Hé quoi ? Seigneur, *hé quoi ?* cette magnificence...
Bér., 523.

Hé bien, Seigneur, *hé bien !* qu'en peut-il arriver ?
Bér., 1137.

Chevilles enfin les hémistiches entiers comme : *Que te dirai-je enfin ?* ou *Que vous dirai-je enfin ?* que Racine emploie surtout dans

les dialogues entre les personnages principaux et leurs confidents (Cf. par exemple *Bér.*, 277 ; *Baj.*, 141, 493, et *passim*).

2° *Place des chevilles dans le vers.*

La place de la cheville dans le vers est souvent peu nette. Considérons par exemple les deux vers suivants :

... Et pour fruit de mes soins, pour fruit de mes travaux
Pour *tout le* fruit *enfin* d'une illustre victoire.
Iph., 969-970.

Les deux premiers mots en italique, et sans doute le troisième, constituent une de ces chevilles à localisation peu nette dont les vers de Racine offrent beaucoup d'exemples.

Cependant, on constate *grosso modo* que la cheville a une tendance à occuper certaines places de préférence à d'autres, moins dans chaque vers considéré isolément que dans le distique que forment deux vers unis par la rime.

Par exemple, quand la cheville occupe tout un hémistiche, c'est presque toujours dans le premier vers du distique, et l'on a coutume de dire que le second hémistiche du premier vers de distique est généralement l'hémistiche sacrifié, celui auquel le poète réserve la cheville.

On se représente, d'une manière assez plausible, que le poète a d'abord composé un second vers, et que la nécessité de trouver une rime explique la faiblesse de la fin du premier vers qui contient la rime-cheville.

Voici quelques distiques du type que nous venons d'analyser :

Non, Madame. Jamais, *puisqu'il faut vous parler*,
Mon cœur de plus de feux ne se sentit brûler.
Bér., 621-622.

Mais quoi que je craignisse, *il faut que je le die*,
Je n'en avois prévu que la moindre partie.
Ib., 1371-1372.

Des cœurs comme le sien, *vous le savez assez*,
Ne se regagnent plus quand ils sont offensés.
Baj., 1291-1292.

Cependant, les chevilles au premier hémistiche des premiers vers du distique ne sont pas moins fréquentes : c'est la place occupée par les *Hé bien, Seigneur, hé bien*, et par les *Que te dirai-je enfin ?* dont nous avons parlé plus haut.

Parfois, il arrive qu'un vers entier soit une cheville ; en ce cas, on le devine aisément d'après ce qui précède, c'est presque toujours le premier vers du distique qui est sacrifié :

Et toutefois, Madame, il faut que je vous die
Qu'un trône est plus pénible à quitter que la vie.
Théb., 731-732.

Quoi qu'il en soit, si j'ose expliquer ma pensée,
Ne nous souvenons plus qu'il vous ait offensée.
Brit., 1103-1104.

La fin du distique marque toujours une certaine pause, et le second vers occupe une place qui le met en vedette par rapport au premier ; aussi, dans tous les cas où la tenue d'un des deux vers risque d'être un peu négligée, le poète préfère-t-il toujours que ce ne soit pas la tenue du second.

3º *Effet stylistique produit par les chevilles.*

Chez Racine, les chevilles sont presque toujours discrètes, comme l'ensemble de son vocabulaire et de son style. Souvent même, on hésite à les identifier comme telles, parce que certains mots qui semblaient n'avoir été employés que pour remplir le vers se révèlent ensuite comme justiciables d'une explication rationnelle.

Nous avons dit plus haut que les mots mis en apposition pouvaient être considérés le plus souvent comme des chevilles. Mais quand Titus, révélant à son confident ses tourments amoureux, s'écrie :

> Je connus que bientôt, loin d'être à ce que j'aime,
> Il falloit, *cher Paulin*, renoncer à moi-même.
> *Bér.*, 463-464.

le *cher Paulin* n'est-il pas le signe d'un attendrissement réel de la part de l'Empereur ému par sa propre confidence ?

Semblablement, lorsqu'Esther raconte à Elise les soins dévoués de son oncle paternel, elle éprouve par une sorte de contagion émotive le besoin d'appliquer à sa confidente les termes d'affection que lui inspire son amour filial pour Mardochée :

> Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,
> Me tint lieu, *chère Elise*, et de père et de mère.
> *Esth.*, 47-48.

Ce sont là deux cas typiques de « *fausses chevilles* ». Nous ne pouvons examiner un à un tous les vers de Racine dont les négligences apparentes comportent une explication psychologique ou esthétique. Mais, d'une manière générale, quand il s'agit d'un grand poète, le lecteur peut et doit toujours supposer — à la seule condition de ne pas franchir les limites du vraisemblable — qu'il y a dans les cas douteux intention stylistique plutôt que simple négligence de la part de l'auteur.

Par exemple, ce n'est pas absolument sans intention que Bérénice, s'adressant à Titus au cours de leur dernière entrevue, répète deux fois dans le premier hémistiche du vers la même forme d'un verbe employé à une autre forme à la fin du second hémistiche :

> *J'aimois*, Seigneur, *j'aimois* : je voulois être *aimée.*
> *Bér.*, 1479.

Cette répétition marque la réalité profonde du sentiment éprouvé par la malheureuse Reine.

> Quand Monime dit à Xipharès :
> *Il faut* pourtant, *il faut* se faire violence.
> *Mithr.*, 743.

la répétition des verbes ne constitue pas nécessairement une cheville. C'est plutôt une manière naturelle d'exprimer l'effort que la fiancée de Mithridate s'impose à elle-même pour renoncer à son jeune amant.

Enfin, quand Josabet entend la trompette du temple et s'écrie :

J'entends déjà, *j'entends* la trompette sacrée.
Ath., 307.

la répétition du verbe semble marquer l'effort d'attention d'une oreille qui s'applique pour percevoir un bruit d'abord incertain.

Il serait vain de vouloir justifier ainsi toutes les chevilles qu'on peut trouver dans les vers de Racine. Mais même les moins défendables d'entre elles ne sont pas dépourvues de toute espèce d'intérêt. La compréhension d'une langue poétique où tous les mots ou presque sont chargés de sens exige de l'auditeur, même très cultivé, un effort continuel d'attention. Souvent, une fatigue en résulte et l'esprit souhaite une espèce de relâchement dans la trame du discours, qui lui fournisse l'occasion de se ressaisir lui-même. Les chevilles de Racine offrent à l'auditeur surmené le court répit périodique à la suite duquel il se sent plus dispos pour un nouvel effort.

III. — *L'HARMONIE*

Nous avons indiqué, dans l'Introduction générale de ce chapitre consacré aux rapports du vocabulaire et du vers, qu'il s'agirait ici non des lois imprécises de la poésie, mais des lois formelles de la versification. Nous devons rappeler ce principe au début de l'étude particulière que nous consacrons à l'harmonie du vers de Racine, car cette étude soulève une difficulté que nous désirons ne pas esquiver, et que nous pouvons formuler en termes très simples : la versification impose-t-elle au poète une obligation quelconque en ce qui concerne l'harmonie du vers ?

Nous aurons beau parcourir d'un bout à l'autre tous les traités de versification, nous n'y trouverons qu'une loi, et une seule, concernant un élément si important de la poésie, la *loi de l'hiatus*, dont Boileau a donné la formule dans deux vers célèbres :

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.
Art poétique.

Il ne s'agit plus ici, on le voit, d'une obligation mais bien d'une interdiction. Nous étudierons d'abord, et à part, la manière dont Racine a appliqué la loi de l'hiatus, puis les incidences sur son vocabulaire, de la loi ainsi interprétée.

Cependant, nous n'estimons pas que la loi de l'harmonie aura été épuisée pour si peu. Et nous consacrerons la seconde partie de notre étude aux éléments facultatifs de l'harmonie, tels que la *répartition*

des voyelles libres [1], les *allitérations*, les *répétitions de sons identiques à l'intérieur d'un même vers*, etc.

On peut nous objecter que l'étude de l'harmonie ne se rattache pas dans sa totalité à celle de la versification, car le problème existe également pour les textes de prose littéraire. En effet, si l'étude du vers *léonin*, par exemple, pose incontestablement un problème de versification, l'étude de la répartition des voyelles libres ou même celle des allitérations ne s'applique peut-être pas moins aux textes de prose qu'aux textes poétiques, et nous aurions pu, par conséquent, annexer ces études particulières au chapitre de la phrase plutôt qu'à celui du vers.

Toutefois ces problèmes d'harmonie prennent, dans le cadre métrique du vers, un aspect particulier : la répétition de voyelles ou de syllabes identiques produit dans le vers un effet plus sensible que dans la prose. L'harmonie du vers n'est pas strictement de la même nature que celle de la prose. Il est donc légitime (en même temps que commode pour des raisons de classification) de traiter ensemble au chapitre de la versification tous les problèmes se rapportant à l'harmonie. Qu'il soit entendu, une fois pour toutes, que certains de ces problèmes appartiennent exclusivement au domaine poétique, tandis que certains autres pourraient se poser également à propos de textes de prose.

L'ensemble de cette étude sera l'une des plus délicates que nous ayons à traiter, et celle sans doute qui exigera de nous la plus grande circonspection, car nous entrons ici dans le domaine de la pure subjectivité. Aussi aurons-nous sans cesse présent à l'esprit l'imaginaire et savoureux Dialogue entre Racine et le Père Bouhours, dans lequel André Gide a mis merveilleusement en lumière, et précisément à propos de notre poète, l'incertitude des jugements de valeur concernant l'harmonie du vers français.

Bouhours. — *Il est assurément fâcheux que vous n'ayez pu remédier à cette répétition de sonorités que déjà je vous signalais lors de notre première lecture :*

Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.

Se peut-il que vous n'en soyez point gêné, vous dont on a loué parfois la...

Racine. — *Mon ami, la grammaire avant l'harmonie...*

Bouhours. — *Est-ce à moi que vous l'enseignerez ? Mais pourtant ne pensez-vous pas que vous pourriez les mettre d'accord ?*

Racine. — *Vous savez que je m'y suis vainement efforcé. Je parle du vers*

---

1. Nous donnons ici à l'adjectif *libre* le sens particulier qu'il a pris dans la langue des phonéticiens, où il est généralement considéré comme l'antonyme d'*entravé*.

La voyelle dite *libre* est celle qui n'est suivie que d'une seule consonne, ou d'un groupe formé d'une occlusive et d'une vibrante ; la voyelle *entravée* est celle qui est suivie de deux ou plusieurs consonnes (à l'exception des groupes occlusive plus vibrante).

Cf. pour plus amples détails, Edouard Bourciez, *Phonétique française*, Klincksieck éditeur, 7e édition, 1930, § 23-24, pp. 37-39.

qui précisément vous chagrine et qui, je vous l'avoue, m'a d'abord beaucoup tourmenté.

BOUHOURS. — *Je vous ai proposé : « Vous trouvâtes la mort » au lieu de « vous mourûtes » — ou de modifier au contraire l'hémistiche suivant. Certainement vous y fussiez arrivé si seulement vous ne vous étiez pas d'abord dit que cela n'était pas possible.*

RACINE. — *Je ne me suis point persuadé que cela n'était pas possible ; mais à mesure que je cherchais une modification du vers, qui épargnât aux oreilles délicates cette répétition des sonorités dont vous vous plaignez, j'en venais à me demander s'il était bien nécessaire de tant peiner pour chercher à éviter une répétition que proposait la façon de s'exprimer la plus prompte et la plus naturelle. Bien plus, je me persuadai bientôt que certains pourraient trouver dans cette répétition quelque charme, — et je vous avoue que moi-même, à force de me redire ce vers, je finis par y en trouver.*

BOUHOURS. — *On se persuade de tout ce que l'on veut.*

RACINE. — *Ne me poussez point trop, ou je vous dirais bientôt, et je me persuaderais en effet, que, ce vers je l'écrivis précisément pour cette répétition, au contraire, et que c'est cette répétition qui m'y plaît.*

BOUHOURS. — *Si vous en êtes là, vous n'avez plus que faire de mes conseils.*

(André GIDE, *Journal*. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 662-663).

Il est impossible d'exprimer plus subtilement l'incertitude qui pèse sur tout jugement porté en matière d'harmonie. Toutefois, il ne serait pas raisonnable d'aboutir à un scepticisme absolu sur ce sujet.

Pour le traiter dans son ensemble, nous examinerons d'abord les règles de l'hiatus, et nous en montrerons à la fois l'intérêt et les insuffisances ; — puis, nous passerons en revue les principaux défauts d'harmonie tolérés par la versification classique, et nous étudierons dans quelle mesure Racine a profité des libertés que les règles lui laissaient à cet égard ; — enfin, nous analyserons les éléments positifs de l'harmonie qui sont matière de goût plutôt qu'objets de règles, et l'habileté technique que Racine a dépensée pour en tirer un effet poétique.

Dans aucune de ces trois parties, nous n'oublierons que l'objet principal de notre étude est le vocabulaire, et ce sont les incidences de ces diverses interdictions, contraintes et possibilités sur le vocabulaire qui forment le centre d'intérêt de l'étude suivante :

1° *Hiatus théorique et hiatus réel.*

Les contraintes que les lois de la versification classique en matière d'hiatus exercent sur le poète sont assez légères ; ou, plus précisément, ce sont des contraintes de pure forme. Sur ce point particulier, la versification classique prend en effet pour juge, non point l'oreille qui devrait décider souverainement en ces matières, mais la vue, dont la compétence ne devrait pas s'étendre à ce domaine.

Est considérée comme hiatus la rencontre effective dans l'écriture, de deux voyelles simples (autres que l'*e* muet), de deux diphtongues, d'une voyelle (autre que l'*e* muet) et d'une diphtongue, ou d'une diphtongue et d'une voyelle (autre que l'*e* muet). La règle est si formelle que les voyelles nasales ne sont pas considérées comme

produisant un hiatus, même dans le cas, presque général, où l'on se borne à nasaliser la voyelle qu'il précède, sans se lier dans la prononciation à la voyelle qui le suit.

L'*n* n'empêche effectivement l'hiatus que dans le cas de l'article indéfini *un*, et des adjectifs possessifs *mon*, *ton*, *son*, où son rôle est non seulement de nasaliser la voyelle qu'il précède, mais aussi de se lier, comme une consonne indépendante, à la voyelle qui le suit ; on prononce, sans hiatus : un *noi*seau, mon *nél*ève, ton *nen*fant, son *nami*, etc.

Enfin on remarquera la prononciation de l'adjectif *vain*, traité comme proclitique lorsqu'on l'emploie devant un substantif commençant par une voyelle. L'*n* ne nasalise pas la diphtongue qui le précède, mais se lie à la voyelle qui le suit : un vain espoir, un vain effort, se prononcent : un vai-*nes*poir, un vai-*nef*fort.

Si paradoxale que paraisse cette habitude, les poètes classiques ne considèrent point qu'il y ait un hiatus dans des expressions comme : un *an en*tier, un fest*in ex*quis, un s*on a*gréable.

D'une manière plus générale encore, la versification classique considère qu'il n'y a pas d'hiatus lorsqu'une consonne se trouve écrite entre deux voyelles, même si elle ne joue strictement aucun rôle dans la prononciation. Ainsi, les vers mêmes dans lesquels Boileau définit l'hiatus :

> Gardez qu'une voyelle à courir tr*op hâtée*,
> Ne soit d'une voyelle en son chem*in heur*tée.

contiennent, pour l'oreille, deux hiatus, entre l'avant-dernier mot de chaque vers et le mot-rime ; mais, du point de vue strict de la versification, tr*op hâ*tée n'est pas considéré comme un hiatus, parce qu'il y a entre l'*o* de *trop* et l'*â* de *hâtée*, un *p* et une *h* aspirée, qu'on n'entend pourtant ni l'un ni l'autre dans la prononciation du vers ; et de même chem*in heur*tée ne viole pas la loi formelle de l'hiatus, non seulement à cause de l'*h* initiale de *heurtée*, mais aussi parce que le son nasal *-in* n'est pas considéré comme l'équivalent d'une voyelle, pour la seule raison qu'il se termine par une consonne.

Enfin, quand un mot se termine par une voyelle (ou par une diphtongue), suivie d'un *e* muet, le mot suivant peut commencer par une voyelle ou par une diphtongue sans que les règles de la versification classique soient violées. Les poètes, moins exigeants sans doute que les phonéticiens, considèrent que l'*e* muet amortit suffisamment le choc entre les voyelles ou diphtongues qu'il sépare pour éviter l'hiatus. Ainsi, on ne peut écrire en vers un *ami estimable*, à cause de l'hiatus ; mais il est parfaitement conforme aux règles d'écrire une *amie estimable*, parce qu'il y a un *e* muet entre l'*i* du substantif et la voyelle initiale de l'adjectif.

Considérons le tableau des voyelles françaises non nasalisées et des diphtongues qui peuvent constituer le premier ou le second élément d'un hiatus interdit par les règles.

Voyelles : a, é, i, o, u.

Diphtongues : oi, eu, au (ou *eau*), *ou.*

Presque toutes ces voyelles ou diphtongues peuvent, grâce à la

vertu d'un *e* muet qui les sépare, donner lieu à des rencontres sonores qu'une oreille peu exercée considère comme des hiatus, et que pourtant les règles de la versification classique n'interdisent en aucune manière.

En effet, de toutes ces voyelles et diphtongues, il n'y a que les voyelles *a* et *o*, et la diphtongue *au* ou *eau* qui, à la fin d'un mot français, ne se trouvent jamais suivies d'un *e* muet.

Par contre, les groupes *-ée*, *-ie*, *-ue*, *-oie*, *-eue*, *-oue*, peuvent terminer un mot français et, par conséquent, précéder dans le vers un mot commençant par une voyelle, sans que les lois de la versification classique interdisent cette rencontre comme un hiatus. Nous appellerons les rencontres de cette sorte des *hiatus amortis*.

Mais le formalisme des règles classiques concernant ce problême ne s'arrête pas là. On sait que la césure médiane est marquée dans la diction par un arrêt léger dont un des effets les plus constants est d'empêcher la liaison entre la consonne finale d'un mot formant le sixième pied du vers et la voyelle initiale du mot suivant.

On ne prononce pas le v. 281 d'*Andromaque :*

> Madame, mes refus *zont* précédé vos larmes,

mais :

> Madame, mes refu(s) ‖ *ont* précédé vos larmes.

C'est là un nouveau cas d'hiatus réel qui n'est pas considéré comme un hiatus de versification. Aux hiatus de cette espèce peuvent s'assimiler ceux qui se produisent lorsque la liaison entre deux mots est interdite par la ponctuation.

Au début du vers 1073 d'*Andromaque :*

> Que dites-vous ? ô dieux...

Il y a un hiatus réel, parce que l'*s* final de *vous* ne peut se lier dans la prononciation à l'*ô* dont il est séparé par un point d'interrogation. Les hiatus de ce type peuvent être appelés *hiatus par ponctuation.*

Enfin, quand un vers est fortement rattaché au suivant par des liens syntaxiques, si le premier vers finit et si le second commence par une voyelle (ou par une diphtongue), l'oreille entend, là aussi, un hiatus que la versification classique ne reconnaît pas comme tel.

Racine n'est pas en contravention avec les règles lorsqu'il fait dire à Andromaque :

> (Ma main)... sauvant ma vertu, rendra ce que je *doi*
> *A* Pyrrhus, à mon fils, à mon époux, à moi.
>
> *Andr.*, 1095-1096.

bien que l'hiatus : je d*oi à* Pyrrhus, soit aussi net que désagréable. (Remarquons au passage que le v. 1096 contient également un hiatus par ponctuation : mon ép*ou*(x), *à* moi.)

Pour la commodité de l'exposé, nous appellerons *extérieurs* les hiatus qui se produisent entre la fin d'un vers et le commencement du vers suivant.

Toutes ces remarques prouvent amplement que les exigences de la versification classique en matière d'hiatus, loin d'être contraignantes pour le poète, lui laissent au contraire une grande et presque excessive liberté.

Un poète ami de la pureté des sons pourra donc s'imposer à lui-même des lois plus scrupuleuses que les règles elles-mêmes, afin d'éviter les hiatus que les règles tolèrent, mais qu'une oreille délicate réprouve.

Pour savoir si les règles de l'hiatus exercent une grande influence sur le choix et sur l'agencement des mots dont se sert Racine, il faut d'abord examiner si notre poète se contente d'obéir aux règles formelles de la versification, ou s'il s'impose à lui-même de plus scrupuleuses contraintes.

Un examen attentif montre que toutes les tragédies de Racine fourmillent de ces hiatus que la versification classique ne reconnaît pas pour tels.

Examinons par exemple les vers de la tragédie d'*Andromaque*. Racine n'y évite pas les *hiatus amortis*.

Reste de tant de rois sous Tr*oie en*sevelis.
v. 72.

De soins plus importants je l'ai cr*ue a*gitée
v. 174.

Que les Scythes auraient dérob*ée à* vos coups.
v. 503.

Il n'évite ni la rencontre d'une diphtongue nasale et d'une voyelle :

Combi*en à* vos malheurs ai-je donné de larmes !
v. 14.

Hermione est le prix d'un tyr*an o*pprimé.
v. 1191.

ni la rencontre de deux voyelles nasalisées, même quand les deux sons nasaux sont semblables :

Pourquoi d'un *an en*tier l'avons-nous différé ?
v. 206.

Il n'évite pas non plus l'*hiatus par manque de liaison* à l'hémistiche :

Que Troie en cet ét*a*(t) ‖ *a*spire à se venger.
v. 204.

ni l'*hiatus par ponctuation* :

Poursuiv*ez* : *i*l est beau de m'insulter ainsi.
v. 555.

ni l'*hiatus extérieur* :

Tel est votre devoir, je l'avoue ; et le m*ien*
Est de vous épargner un si triste entretien.
v. 831-832.

Il veut que Troie encor se puisse relever
Avec cet heureux fils qu'il vous fait conserver.
v. 1051-1052.

Il y a bien hiatus dans ce dernier exemple, puisque d'une part la liaison *relever ravec* ne peut se faire à cause du changement de vers et de la rime, et que d'autre part la pause entre *relever* et *avec* est beaucoup trop courte pour empêcher une oreille exercée d'être sensible au heurt produit par la rencontre des deux mots.

De tous ces exemples, il est permis de conclure que la *loi de l'hiatus*, la seule dont l'application soit exigée des poètes de l'âge classique, est l'objet de la part de Racine d'un respect formel, mais qu'il n'en tire pas les conséquences plus larges qui peuvent en découler pour un poète plus exigeant en matière d'harmonie. Non point qu'il n'ait été sensible à la pureté d'un texte absolument exempt d'hiatus (y compris ceux que les règles de la versification autorisent) : certaines de ses tirades sont, à cet égard, d'une perfection qui dépasse de beaucoup les exigences de l'*Art poétique*.

Dans un passage comme le suivant, dont l'auteur a particulièrement travaillé la forme, on ne trouve strictement aucun des hiatus permis par la versification classique (*hiatus à base de voyelle nasalisée*, *hiatus amorti*, *hiatus à l'hémistiche*, *hiatus par ponctuation*, *hiatus extérieur*, toutes espèces dont nous avons donné plus haut la définition).

Andromaque, à Céphise :

Si tu vivois pour moi vis pour le fils d'Hector.
De l'espoir des Troyens seule dépositaire,
Songe à combien de rois tu deviens nécessaire.
Veille auprès de Pyrrhus ; fais-lui garder sa foi :
S'il le faut, je consens qu'on lui parle de moi.
Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée ;
Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée,
Que ses ressentiments doivent être effacés,
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connaître à mon fils les héros de sa race ;
Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace.
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.
Parle-lui tous les jours des vertus de son père ;
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
Andr., 1104-1120.

Si cette pureté, si cette rigueur ne se rencontrent pas toujours dans les vers de Racine, c'est que le poète tragique ne peut s'imposer des lois trop rigoureuses, qui accumuleraient les difficultés de la versification et qui risqueraient de laisser souvent sans solution heureuse les problèmes renouvelés à chaque vers.

A une perfection absolue en matière d'harmonie, le poète a préféré une certaine liberté dans l'agencement des mots qu'il emploie.

D'où cette nouvelle conclusion qui intéresse plus spécialement le problème du vocabulaire : *si la seule loi d'harmonie imposée au poète par la versification ne suscite de sa part qu'un respect formel, si, tout en se gardant de la violer, il n'a cure pourtant des contraintes qui résulteraient d'une interprétation moins littérale, cette loi n'exercera évidemment qu'une influence médiocre sur le vocabulaire, dont elle ne pourra modifier ni le caractère ni l'étendue, mais seulement la disposition dans l'énoncé.*

2° Défauts d'harmonie tolérés.

a) *vers léonins.*

Le vers léonin est celui dont la dernière syllabe accentuée du premier hémistiche a un son identique à celui de la rime.

Si, dans un distique, le vers léonin est le premier, l'effet produit est le suivant : l'alexandrin perd de sa majesté par une division trop nette en deux vers de 6 pieds. Mais si le vers léonin est le second du distique, l'effet produit est encore plus fâcheux : car la rime du premier vers a mis en éveil l'attention de l'auditeur qui attend celle du second ; or cette rime qui devait venir à la fin du vers s'entend dès le 6e pied ; il en résulte une espèce de malaise qu'il est juste d'attribuer au défaut d'harmonie que constitue le vers léonin, mais qui, vu l'étroite solidarité de tous les éléments de la versification, produit également une rupture dans le rythme normal du vers.

Racine ne s'est guère soucié de ce défaut, et on relève beaucoup de vers léonins dans ses tragédies les plus soignées. On remarquera que les vers cités ci-dessous comme exemples se terminent fréquemment par une rime en *-i*. Ce n'est sans doute qu'un hasard, mais la fréquence de la répétition nous avait paru assez remarquable pour que nous en cherchions l'explication. Nous ne l'avons pas trouvée.

Voici quelques-uns de ces vers léonins :

Le frère de Junie | abandonna la *vie.*

Brit., 64.

Rome, à trois affranch*is* | si longtemps asserv*ie*...

Ibid., 200.

Je vous ai déjà d*it* | que je la répud*ie.*

Ib., 619.

La faute d'harmonie est ici d'autant plus sensible que le son *i* est précédé devant la césure comme à la rime d'une même consonne d'appui.

Des vertus d'Octav*ie* | indignes de ce pr*ix.*

Brit., 785.

Avec combien de j*oie* | on y trahit sa f*oi !*

Brit., 1525.

Songez, sans me flatter du sort de Solyman
Au meurtre tout ré*cent* | du malheureux Os*man.*

Baj., 488.

Favorables pér*ils !* | Espérance inut*ile !*

Iph., 1093.

Il existe du vers léonin des variétés plus ou moins malheureuses pour l'harmonie du vers.

Un hémistiche d'alexandrin contient souvent une césure secondaire qui le divise en deux fragments de 3 pieds chacun.

Quand les sons qui terminent le 3e pied et le 6e riment ensemble, c'est un défaut d'harmonie moins sensible que dans le vers léonin proprement dit, mais qui peut choquer néanmoins une oreille un peu délicate. On relève d'assez nombreux exemples de cette faute chez Racine :

> Vous pouvez en céd*ant* ‖ un peu de votre r*ang*
> Faire plus qu'il n'a fait ‖ en céd*ant* | tout son s*ang*.
> *Théb.*, 721-722.

Le vers 721 est un vers léonin du type ordinaire, le vers 722 est un vers léonin de l'espèce particulière que nous étudions maintenant.

> Je ne connais Néron, ‖ et la c*our* | que d'un j*our*
> *Brit.*, 1521.

> La molle oisiveté ‖ des enf*ants* | des sult*ans*
> *Baj.*, 116.

> Je puis le retenir ‖ mais s'il s*ort* | il est m*ort*.
> *Baj.*, 1456.

La faute est moins grave quand le premier des sons homophones n'est pas placé au troisième pied de l'hémistiche ; néanmoins, c'est encore une négligence [1] dont les vers de Racine ne sont pas exempts.

(La gloire)

> Ne s'étoit point encor fait entendre mon c*œur*
> Du ton dont elle parle | au c*œur* d'un empere*ur*.
> *Bér.*, 1107-1108.

> Mais laissez-moi du moins mour*ir* sans vous ha*ïr*.
> *Baj.*, 1560.

Enfin, Racine a parfois commis la faute [1] d'écrire soit un vers qu'il est permis d'appeler doublement léonin :

> Un c*œur* dans ses doul*eurs* ‖ cont*ent* de son am*ant*.
> *Baj.*, 1224.

soit un distique composé de deux vers dont chacun est léonin :

> Des cœurs dont les bont*és* ‖ trop mal récompens*ées*
> M'avoient pris pour obj*et* ‖ de toutes leurs pens*ées*.
> *Baj.*, 617-618.

> Non, Seigneur. Vos bon*tés* ‖ pour une infortun*ée*
> Ont assez disput*é* ‖ contre la destin*ée*.
> *Baj.*, 677-678.

---

1. Nous nous plaçons ici uniquement au point de vue de la versification classique.

Dans ce dernier exemple, le défaut est d'autant plus sensible que la voyelle qu'on entend à la fin du premier hémistiche de chaque vers est précédée de la même consonne d'appui.

b) *Suites de deux syllabes identiques.*

Racine, guidé par l'aspect graphique de ses vers plutôt que par leur son réel, a commis assez souvent cette faute. C'est ainsi qu'on relève dans plusieurs de ses vers des suites de sons légèrement cacophoniques :

> Ils s'étouffent, *Atta*le, en voulant s'embrasser.
>
> *Théb.*, 890.

(Prononcer *Tattale*).

> Ce grand *atta*chement me surprend à mon tour
>
> *Ath.*, 994.

(Prononcer *tatta*chement ; noter également la fin du vers : *tamontour*).

> *Des dé*serts que le Ciel refuse d'éclairer.
>
> *Alex.*, 1331.

> Il n'est point de Romaine
> Que mon amour *n'hono*re et ne rende plus vaine.
>
> *Brit.*, 419-420.

(Prononcer : mon *na*mour *nonore*).

> D'aucun gage, Narcisse, ils n'*honor*ent sa couche.
>
> *Ib.*, 472.

> D'un rival en fureur est-ce *là la* conduite ?
>
> *Mithr.*, 1159.

> Malgré la juste horreur que son cri*me me* donne.
>
> *Andr.*, 1197.

La suite de deux syllabes identiques est ici d'autant plus pénible à entendre que la voyelle de chacune d'elles est un *-e* muet ; la même remarque s'applique aux trois exemples suivants :

> En vain pour nous sauver ce grand prin*ce se* perd.
>
> *Théb.*, 697.

> Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue
> *Se se*roit avec vous retrouvée ou perdue.
>
> *Ph.*, 661-662.

> Mais *ce se*cret courroux...
>
> *Ath.*, 69.

> Jéhu qu'avoit choisi *sa sa*gesse profonde.
>
> *Ath.*, 1083.

> Et quoique à *ses Cés*ars fidèle, obéissante...
>
> *Bér.*, 384.

Vous repoussez, *Sei*gneur, une main meurtrière.
Baj., 442.

Dois-je épouser ses droits contre un pè*re irri*té ?
Ph., 111.

(Prononcer : *pè-rirri*té).

c) *Suites de 2 syllabes commençant par une même consonne qui en rend la prononciation rauque ou difficile.*

Ce défaut ne peut être clairement et complètement défini, car d'une part il dépend d'éléments d'appréciation subjectifs, et d'autre part il ne se distingue pas nettement de l'*allitération*, étudiée plus loin, qui est un précieux adjuvant de l'harmonie.

Mais les exemples suivants montrent la nature et la gravité de cette faute assez fréquemment commise par Racine.

Et c'est un criminel *qu'a cou*ronné son crime.
Théb., 1270.

Mes promesses *aux uns* éblouirent les yeux.
Brit., 1135.

Bérénice autrefois m'ô*ta toute es*pérance.
Bér., 23.

(La cacophonie est ici plus supportable du fait de la césure médiane qui impose un léger temps d'arrêt après *ôta*).

... Et rent*re au troub*le affreux dont à peine je sors.
Iph., 1672.

Bien qu'ayant laissé un certain nombre de suites cacophoniques dans ses vers, Racine n'était pas insensible à ce défaut d'harmonie, comme on en trouve la preuve dans l'examen de quelques-unes de ses variantes.

Dans les éditions de 1664 à 1687 de la *Thébaïde*, les vers 695-696 se lisent sous la forme suivante :

Cette âme intéressée
Nous ô*te tout* le fruit du sang de Ménécée.

Pour éviter le *tetou* du vers 696, Racine a adopté cette leçon définitive :

... Nous *ravit tout* le fruit du sang de Ménécée

préférant sans doute à une allitération malheureuse un vers assimilable à ceux du type léonin (*ra*VIT-*fru*IT).

De même, l'édition de 1670 de *Britannicus* donne cette première leçon des vers 323-324 :

Les amis de mon père
Sont autant d'inconnus *qu'éca*rte ma misère.

Mais dès l'édition de 1676, Racine a supprimé le groupe cacophonique *Kékar*, et modifié le vers 324 de la manière suivante :

> Sont autant d'inconnus que *glace* ma misère [1].

d) *Calembours involontaires.*

C'est la conséquence extrême d'une certaine gaucherie dans l'agencement des sons. Corneille a commis plusieurs fois cette faute ; et l'on connaît le vers fameux d'Horace :

> Je suis Ro*maine hélas* ! puisque *mon époux l'est.*

où l'auditeur malintentionné peut entendre à la fois *Ménélas, mon nez* et *poulet.*

Racine n'a jamais commis de faute aussi grossière ; néanmoins nous avons relevé dans ses tragédies au moins deux répétitions de sons produisant sinon un calembour, du moins une sorte de jeu de sons d'un effet assez fâcheux :

> Quand vous verrez les rois tomber à vos genoux
> Et la *terre* en tremblant se *taire* devant vous
> *Alex.*, 919-920

> Hélas ! si cette *paix* dont vous vous re*pais*sez...
> *Brit.*, 1541.

Il y a dans ce dernier exemple, comme un jeu de mots fondé sur une fausse étymologie, qui donne l'impression d'une grande négligence de la part du poète.

3° Eléments positifs de l'harmonie.

Nous rangerons sous cette rubrique les composants de l'harmonie qui ne sont codifiées par aucune règle précise, mais dont les caractères peuvent se dégager aisément de l'examen des plus beaux vers de nos poètes.

a) *Répartition des syllabes.*

Il ne semble pas que Racine ait une doctrine quelconque à ce sujet ; mais à lire ses vers il apparaît nettement que, le plus souvent (mais pas toujours, comme nous en avons déjà donné maintes preuves), il agence d'instinct les syllabes de son vers de manière à produire cet effet de pureté et de douceur qui caractérise sa langue poétique.

D'ailleurs, l'effet qu'il tire de l'agencement des voyelles dans son vers est ordinairement si discret qu'il n'est pas facile d'analyser l'impression produite par cette harmonieuse disposition. A cet égard, les caractéristiques de son style poétique sont négatives ; et son vers se distingue plutôt par le nombre restreint des fautes que par l'abondance des qualités positives.

---

1. Il a laissé, remarquons-le, le groupe cacophonique : son-*tautant.*

Certes, il est sensible à l'harmonie des voyelles libres et au pouvoir évocateur de certaines d'entre elles.

Ce n'est point par hasard que la voyelle *a* est répétée 5 fois dans l'apostrophe injurieuse d'Atalide à Zatime :

D'une escl*a*ve b*a*rb*a*re escl*a*ve impitoy*a*ble
Baj., 1650.

ou 4 fois dans le distique plein de gravité qui contient l'adieu de Mithridate à Xipharès et à Monime :

Dans cet embr*a*ssement dont la douceur me fl*a*tte
Venez et recevez l'*â*me de Mithrid*a*te.
Mithr., 1695-1696.

Mais, au moins jusqu'à l'époque d'*Iphigénie*, ce n'est que dans des cas exceptionnels comme ceux que nous venons de citer qu'il semble avoir cherché à tirer de l'agencement harmonieux des voyelles un effet d'évocation.

A ce propos, il convient de noter que les sons ne portent pas en eux le pouvoir d'évoquer nécessairement certaines images. Considérés comme sons, et non comme mots, ils ne sont pas les signes obligatoires de certaines idées ou de certains sentiments. Mais quand ils sont rapprochés d'une manière qui flatte l'oreille, l'esprit se trouve comme invité, par l'intermédiaire des sons, à éprouver plus vivement l'émotion poétique.

Par exemple, il serait absurde de prétendre que la voyelle *i* suivie de *-ss* évoque une idée de violence et de rapt ; mais dans les vers d'*Iphigénie* :

... Et jamais dans Lar*isse* un lâche rav*isseur*
Me vint-il enlever ma jeunesse ou ma sœur ?
Iph., 1379-1380.

l'harmonieuse répétition du son *-iss* produit à l'oreille une impression agréable qui, aussitôt, met l'esprit lui-même, grâce à la brève euphorie dans laquelle il se trouve plongé, en un état particulièrement propice à la réceptivité poétique.

Cette explication est celle qui convient dans la plupart des cas. Elle est moins séduisante peut-être que celle qui confère à chaque son une valeur particulière et définie, mais elle est plus conforme à la vérité. A part des cas exceptionnels (mots onomatopéïques, comme *glouglou* et *tictac*) dont l'usage est extrêmement rare en poésie, les sons ne jouissent d'un pouvoir de suggestion que dans la mesure où les mots qui les contiennent ont été préalablement interprétés comme signes. Malgré le charme du célèbre *Sonnet des Voyelles*, on sait combien sont arbitraires et d'ailleurs variables les données de l'audition dite colorée. Mais de même qu'elles sont incapables d'évoquer à elles seules des couleurs bien déterminées, les voyelles ne peuvent pas davantage, si on fait abstraction des mots qui les contiennent, évoquer des images bien précises. Si le son *i* nous semble propre à suggérer une idée de cri, c'est parce que nous pensons précisément à ce

mot *cri* qui contient la voyelle *i*. Mais, par une illusion identique, les Romains prêtaient le même pouvoir évocateur au son *-or*, parce que cri se dit *clamor* en latin.

Considérons par exemple ce vers de *Phèdre* :

> Les forêts de nos cr*i*s moins souvent retent*i*ssent.
>
> *Ph.*, 133.

Nous sommes tentés de croire que le son *i* résonne dans ce vers comme « *un appel de chasseurs perdus dans les grands bois* ». Mais en réalité, nous prêtons ce pouvoir évocateur au son *i* parce que nous avons préalablement compris le sens des mots *cris* et *retentissent.*

En écoutant cet autre vers, où la même voyelle s'étend 4 fois :

> Tout m'affl*i*ge, et me nu*i*t et consp*i*re à me nu*i*re
>
> *Ph.*, 161.

nous trouvons que le son *i* traduit un sentiment de mélancolie et même de désespoir.

Quand Racine rassemble dans un vers certains sons dont l'harmonie nous émeut, son seul dessein est de composer un beau vers qui favorise l'émotion poétique. Dans la manière dont il utilise les beaux sons du langage, il n'y a rien de systématique. L'harmonie poétique ne tourne jamais chez lui au procédé. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on ne peut relever dans son œuvre cette foule d'exemples caractéristiques — trésor des *Traités de Stylistique française* — que fournissent à volonté les poèmes de Mallarmé ou de Valéry.

La discrétion de Racine à cet égard est telle qu'on se demande parfois si certains effets que nous croyons relever dans ses vers ont été produits volontairement. Le dialogue de Racine et de Bouhours rapporté plus haut, n'est pas une simple boutade.

Et, de même que le vers célèbre :

> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée

est peut-être le produit du hasard, nous ne sommes pas éloignés de croire que le lecteur d'aujourd'hui prête à cet autre vers célèbre :

> La fille de Minos et de Pasiphaë
>
> *Ph.*, 36.

un charme que Racine lui-même ne soupçonnait peut-être pas.

b) *Allitération.*

L'allitération est la répétition dans un vers, en vue d'y produire un agrément supplémentaire, de certaines consonnes ou même de certaines syllabes, en principe à n'importe quelle place, mais le plus souvent au commencement de deux mots successifs.

Il ne faut pas confondre *allitération* avec *harmonie imitative*, bien que, parfois, le seul effet de l'allitération soit de produire l'harmonie imitative. Mais tandis que l'harmonie imitative est, en général, un procédé grossier dont l'usage est à peu près exclu de la poésie tragique, l'allitération est, au contraire, un procédé subtil, d'un manie-

ment délicat, et qui convient aux genres poétiques les plus relevés.

L'allitération, dont Virgile et surtout Lucrèce nous offrent une multitude de beaux exemples, n'a pas connu pareille fortune chez nos poètes. Entre Marot pour lequel elle est surtout un jeu, et Valéry qui lui accorde dans la poésie française la place d'honneur qu'elle occupait dans la poésie latine, l'allitération n'a jamais été un élément essentiel du vers français, et les poètes n'en ont fait qu'un usage exceptionnel.

Autant qu'on en puisse juger par l'examen de ses vers, Racine ne semble avoir accordé d'intérêt à ce procédé qu'à partir de *Phèdre*, où sa poésie devient moins abstraite et se charge d'ornements plus sensibles que dans les tragédies précédentes.

Quand une tragédie entière ne contient que 2 ou 3 allitérations on ne peut affirmer qu'elles soient volontaires ; aussi ne considérons-nous pas comme telles celles qu'on relève dans les tragédies antérieures à *Phèdre*, comme par exemple :

> Tison de la discorde et *f*atale *f*urie
>
> *Mith.*, 1491.

Mais il n'est plus permis de douter si le procédé est volontaire, quand la fréquence, la diversité et l'ingéniosité des emplois sont les signes manifestes de l'intérêt que le poète y attache.

Voici quelques-unes des allitérations les plus caractéristiques contenues dans *Phèdre* :

> Quel péril, ou plutôt quel *cha*grin vous en *cha*sse ?
>
> 33.
>
> ... Et mes yeux malgré moi se rem*pl*issent de *pl*eurs.
>
> 184.
>
> Ses yeux qui *v*ainement *v*oulaient *v*ous é*v*iter.
>
> 411.
>
> Ma sœur du *fil* *f*ata*l* eût armé votre main.
>
> 652.
>
> La *f*ureur de mes *f*eux, l'horreur de mes remords.
>
> 1228.
>
> Dans le *f*ond des *f*orêts allaient-ils se cacher ?
>
> 1236.
>
> ... Les *p*oussent au *p*enchant où leur cœur est enclin.
>
> 1323.
>
> Sa *crou*pe se *recou*rbe en *re*plis *tor*t*u*eux.
>
> 1520.

Dans ce dernier exemple, l'allitération est triple, et d'une forme très savante. On remarque à la fois le chevauchement des deux groupes : cr*ou*pe-rec*ou*rbe, *re*courbe-*re*plis, et l'emploi en fin de vers de l'adjectif *tor*t*u*eux, intérieurement allitéré, qu'on ne retrouve nulle part ailleurs chez Racine.

Athalie contient des allitérations aussi nombreuses et non moins remarquables. Nous voulons nous garder de toute systématisation

excessive. Cependant nous croyons que — à quelques exceptions près — les allitérations de *Phèdre* ont un caractère plus léger, plus sensuel, celles d'*Athalie* un caractère plus grave, plus religieux. On en jugera par la comparaison des exemples cités précédemment et de ceux que nous donnons maintenant.

> Celui qui met un *f*rein à la *f*ureur des *f*lots.
> *Ath.*, 61.
>
> Rom*p*ez, rom*p*ez tout *p*acte avec l'im*p*iété.
> 90.
>
> (Dieu) D'un a*r*ide *r*ocher fit so*r*ti*r* des *r*uisseaux
> 357.
>
> De toutes *p*arts *p*ressé *p*ar un *p*uissant voisin
> 481.
>
> (Un roi) Qui d'un tel sup*pl*iant ne *pl*aignît l'infortune
> 1075.
>
> Mais d'où vient que mon cœur *f*rémit d'un saint ef*f*roi ?
> 1129.
>
> L'arche qui fit tomber *t*ant de superbes *t*ours.
> 1545.

Enfin, l'allitération n'est pas nécessairement bornée à un seul vers. On trouve, dans *Esther*, une application particulièrement intéressante d'allitérations qui se répètent à travers tout un discours. Mardochée s'adresse à Esther et lui dit :

> Quoi ? lorsque vous voyez *p*érir votre *p*atrie,
> Pour quelque chose, Esther, vous comptez votre vie ?
> Dieu parle, et d'un mortel vous craignez le courroux ?
>
> . . . .
>
> Et qui sait, lorsqu'au trône il conduisit vos *p*as,
> Si *p*our sauver son *p*euple il ne vous gardait *p*as ?
>
> . . . .
>
> Il *p*arle, et dans la *p*oudre il les fait tous rentrer.
> *Esth.*, 205-207, 211-212, 224.

La répétition de la même labiale au commencement de mots déjà en relief soit parce qu'ils portent l'accent, soit parce qu'ils servent à la rime, souligne avec beaucoup de force (et aussi, ce qui est un des avantages du procédé, avec beaucoup de discrétion) la fureur impétueuse et enthousiaste de Mardochée.

Un poète qui manie si discrètement un procédé auquel on pourrait faire l'objection de principe d'être un peu « voyant » ne doit guère s'amuser aux fantaisies toujours un peu mesquines de l'harmonie imitative.

On donne généralement comme un exemple typique de ce procédé le vers célèbre d'Oreste :

> Pour qui *s*ont *c*es *s*erpents qui *s*ifflent *s*ur vos têtes ?
> *Andr.*, 1638.

On remarquera d'abord que ce vers a été placé par Racine dans la bouche d'un homme qui « *perd le sentiment* », seul personnage qui dans une œuvre sérieuse puisse décemment se permettre une fantaisie de

cette sorte. En outre, 2 des 5 mots qui commencent par une sifflante (*ces* et *sur*) sont des proclitiques liés dans la prononciation, le démonstratif *ces* au substantif qu'il détermine, la préposition *sur* à son régime ; quant au verbe *sont*, c'est un mot assez insignifiant pour ne devoir pas être particulièrement souligné. Ainsi 3 des 5 mots soi-disant allitérés sont peu sensibles à l'oreille et doivent être pour une raison ou pour une autre, escamotés dans la diction. Restent les mots *serpents* et *sifflent*, dont le rapprochement ne constitue pas une trouvaille, puisqu'en vertu de la nature même des choses les deux idées qu'ils expriment sont fréquemment liées.

Mais surtout on relève dans d'autres vers de Racine plusieurs répétitions de la même consonne qui ne peuvent être destinées à produire un effet d'harmonie imitative, et qui résultent seulement d'une négligence du poète. Les exemples suivants tiendront lieu d'une plus ample démonstration.

> Laissez couler *s*on *s*ang *s*ans y mêler le vôtre
> *Théb.*, 744.
>
> Aucun objet ne bles*s*e ici *s*es yeux.
> *Brit.*, 237.
>
> Toutefois attendons que *s*on *s*ort *s*'éclaircisse.
> *Mithr.*, 752.
>
> On admire en *s*ecret *s*a nai*ss*an*c*e et *s*on *s*ort.
> *Iph.*, 1767.

De l'ensemble de cette étude sur l'harmonie du vers, il se dégage l'idée essentielle que Racine est sensible à la beauté intrinsèque des sons, mais qu'il ne les dispose jamais en vue d'effets systématiques et violents. Chez lui, le souci de l'harmonie n'est jamais poussé à l'extrême. Il préfère éviter des rencontres fâcheuses de sons plutôt que de chercher à en produire d'agréables. En ce domaine, comme en tant d'autres, les caractères de son art se définissent surtout par des signes *négatifs*. Aussi, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le soin de l'harmonie n'exerce-t-il pas une grande influence sur le vocabulaire de Racine. Peut-être lui fait-il éviter l'emploi de certains noms aux sonorités rugueuses ou étranges dont Corneille ne s'effarouchait guère et, réciproquement, rechercher certains noms de personnes ou de villes, comme *Monime* ou *Césarée*, dont le son seul est un plaisir. Mais l'ensemble de son matériel verbal ne s'en trouve pas sensiblement enrichi ou appauvri. Et ce ne sont pas, en règle générale, des considérations d'harmonie qui ont déterminé les limites de son vocabulaire.

IV. — *LES GROUPEMENTS DE VERS*

Il peut sembler paradoxal de parler de groupements de vers à propos de tragédies classiques, puisqu'elles sont toutes écrites en alexandrins à rimes plates, et qu'on n'y trouve, à quelques exceptions près, ni *strophes*, ni *couplets*. Ces exceptions sont particulière-

ment rares chez Racine. Si l'on met à part les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, qui appartiennent moins à la langue tragique qu'à la langue lyrique, les groupements strophiques reconnaissables soit à un changement de mètres, soit à une variation dans l'alternance des rimes, soit à l'une et à l'autre de ces deux caractéristiques, ne se rencontrent que 5 fois dans les 11 tragédies de Racine.

1. Les stances d'Antigone, au 5e acte de la *Thébaïde* (v. 1203-1232).

Elles se composent de 3 strophes identiques par les mètres et par la disposition des rimes, de 10 vers chacune.

Voici le schéma de chacune d'elles :

MÈTRES	RIMES
alexandrin	a (rime féminine)
décasyllabe	b
octosyllabe	b
alexandrin	a
alexandrin	c
alexandrin	c
vers de six pieds	d
alexandrin	e
octosyllabe	d
octosyllabe	e
alexandrin	c
alexandrin	c
décasyllabe	d
alexandrin	e
alexandrin	e
décasyllabe	d

Baj., 1135-1144.

Là encore, comme dans les stances d'Antigone, la disposition des rimes est celle d'un sonnet régulier à un seul quatrain. La disposition des rimes des 2 tercets diffère de ce qu'elle était dans les stances d'Antigone. Mais le sonnet régulier autorise également pour l'alternance des rimes des tercets, le schéma CCD EDE (stances d'Antigone) et le schèma CCD EED (lettre de Bajazet). Dans la disposition de ses rimes, Racine a vraisemblablement subi (quoique peut-être à son insu), l'influence des poèmes à forme fixe.

2. L'oracle de Calchas.

La volonté des dieux ne peut s'exprimer dans le langage ordinaire. Agamemnon, au 1er acte d'*Iphigénie*, rapporte les paroles prononcées par Calchas, en une strophe de 6 vers dont voici le schéma :

MÈTRES	RIMES
alexandrin	a (rime féminine)
alexandrin	b
octosyllabe	a
alexandrin	b
alexandrin	c
octosyllabe	c

Par un hasard assez curieux, l'agencement des rimes est celui d'un sonnet régulier, mais qui n'aurait qu'un seul quatrain au lieu de deux.

Les stances, assez nombreuses dans les tragédies de la première moitié du siècle, passent de mode à l'époque où Racine compose ses grandes tragédies.

Après la *Thébaïde*, encore influencée par l'esthétique cornélienne (les *stances* d'Antigone rappellent celles de l'Infante dans *le Cid*), on ne trouvera plus de stances dans les tragédies de Racine.

3. et 4. LES DEUX LETTRES DE BAJAZET.

Bajazet est la seule tragédie de Racine où des personnages lisent à haute voix le contenu de lettres qu'on leur a adressées. Il est naturel que le texte de ces lettres se distingue soit par l'agencement des rimes, soit par l'emploi des mètres, de la forme ordinairement employée dans la tragédie.

a) *La lettre d'Amurat à Athalide* ne comprend que 8 vers (1185-1192). Elle est écrite en alexandrins, et se compose de deux quatrains à rimes croisées, le premier vers se terminant par une rime féminine. Un mètre plus léger n'aurait pas convenu à l'expression des menaces du sultan à l'égard de son frère.

b) *La lettre de Bajazet à Atalide* comprend 10 vers, dont voici le schéma :

MÈTRES	RIMES
octosyllabe	a (masculin)
alexandrin	b
décasyllabe	b
décasyllabe	a

5. LA PROPHÉTIE DE JOAD.

Cette fois, c'est Dieu lui-même qui parle par la bouche du grand prêtre, et Racine a essayé de communiquer à la prophétie de Joad la majesté d'expression du langage des prophètes hébreux.

La prophétie comprend 36 vers (1139-1174) dans lesquels s'intercalent 2 vers emplis par les exclamations d'Azarias, de Josabet et du chœur (1157-1158).

Elle est composée de vers de 8, 10 et 12 pieds et d'un seul vers de 6 pieds (1156).

Quoique du point de vue du sens, elle se divise nettement en trois parties :

1139-1141 Invocation.
1142-1156 Les malheurs de Jérusalem et la captivité de Babylone.
1159-1174 La Jérusalem nouvelle et la conversion des Gentils.

on ne peut diviser cette prophétie en strophes proprement dites.

On remarquera surtout, dans ce morceau célèbre, la fréquente répétition de rimes identiques, comme par exemple :

cités (1149), *rejetés* (1150), *solennités* (1151), *bontés* (1158), *clartés* (1160), *chantez* (1162), *côtés* (1164), *portés* (1165).

Mises à part ces 5 exceptions, il convient maintenant d'examiner

comment les vers de Racine se groupent dans les tirades tragiques, et l'effet de ces divers groupements sur le vocabulaire employé dans chacun d'eux. Cette étude est d'autant plus délicate que les poètes tragiques ne marquent de séparation typographique entre les vers qu'aux changements d'interlocuteurs. Cependant, dans les groupes de vers qui constituent répliques et tirades, il est souvent facile de distinguer des sortes de *strophes* et de *couplets* dont les groupements divers ne sont pas sans influence sur la valeur qu'y prennent les mots employés.

1. Et d'abord certains *vers isolés* (ou *monostiques*) offrent un sens complet par eux-mêmes. Aucun mot ne les relie à ce qui précède, et les vers qui suivent ne sont pas nécessaires à la compréhension de leur sens.

Parmi ces vers, certains expriment une pensée d'intérêt général, maxime ou proverbe. Or, l'examen de ces vers montre que, bornée à la stricte mesure de l'alexandrin, l'idée exprimée semble prendre un surcroît de vigueur. Aussi les poètes ont-ils émaillé leurs tirades de ces « *vers-médailles* » pour lesquels Corneille éprouvait un goût si particulier, et dont Racine offre des exemples, moins fréquents sans doute que ses devanciers, mais non moins heureux.

Ces *monostiques* à sens proverbial se rencontrent surtout dans les premières œuvres qui subissent plus sensiblement que les suivantes l'influence cornélienne.

On ne partage point la grandeur souveraine
Théb., 203.

L'innocence vaut bien que l'on parle pour elle.
Ib., 272.

L'amour a d'autres yeux que le commun des hommes.
Ib., 275.

La raison n'agit point sur une populace.
Ib., 463.

Le peuple aime un esclave et craint d'avoir un maître.
Ib., 496.

L'on hait avec excès lorsque l'on hait un frère.
Ib., 883.

Qu'on hait un ennemi lorsqu'il est près de nous.
Ib., 970.

Une extrême justice est souvent une injure.
Ib., 1036.

La foi d'un ennemi doit être un peu suspecte
Alex., 610.

L'entretien des amants cherche la solitude.
Ib., 1158.

Qu'une âme généreuse est facile à séduire.
Ib., 1393.

Au travers des périls un grand cœur se fait jour.
Andr., 787.

Que ne peut l'amitié conduite par l'amour ?
Ib., 788.

La douleur qui se tait n'en est que plus funeste.
Ib., 834.

Toujours la tyrannie a d'heureuses prémices.
Brit., 39.

L'hymen chez les Romains n'admet qu'une Romaine.
Bér., 295.

Un visir aux sultans fait toujours quelque outrage.
Baj., 185.

Les bienfaits dans un cœur balancent-ils l'amour ?
Ib., 1088.

Combien le trône tente un cœur ambitieux !
Ib., 1503.

L'amour avidement croit tout ce qui le flatte.
Mithr., 1027.

La mort au désespoir ouvre plus d'une voie.
Ib., 1496.

Un moment quelquefois éclaircit plus d'un doute.
Iph., 670.

Un bienfait reproché tient toujours lieu d'offense.
Ib., 1413.

La mort aux malheureux ne cause point d'effroi.
Ph., 859.

Le crime d'une mère est un pesant fardeau.
Ib., 864.

Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes.
Ib., 1093.

Toujours les scélérats ont recours aux parjures.
Ib., 1135.

La faiblesse aux humains n'est que trop naturelle.
Ib., 1301.

La vengeance trop foible attire un second crime.
Esth., 470.

L'honneur seul peut flatter un esprit généreux.
Ib., 599.

Souvent d'un grand dessein un mot nous fait juger.
Ath., 613.

Le bonheur des méchants comme un torrent s'écroule.
Ib., 687.

Mais les monostiques ne présentent pas toujours un sens proverbial. Ce sont parfois de simples réflexions suggérées par le contexte et dont l'indépendance à l'égard de ce qui précède et de ce qui suit est strictement grammaticale. Toutefois, à la faveur du même mystère poétique, la parfaite adaptation de l'idée au mètre confère, là encore, aux mots employés une intensité qu'ils ne retrouvent point ailleurs. Aussi les *monostiques*, même non proverbiaux, prennent-ils souvent une valeur symbolique qui les rend, eux aussi, particulièrement propres aux citations.

On en jugera par les exemples suivants, empruntés aux 11 tragédies de Racine et dont les uns sont très connus et tous dignes de l'être.

Un exemple si beau vous invite à le suivre.
Théb., 719.

Mon âme loin de vous languira solitaire.
Alex., 1309.

Mon innocence enfin commence à me peser.
Andr., 772.

Mon génie étonné tremble devant le sien.
Brit., 506.

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !
Bér., 234.

J'aime assez mon amant pour renoncer à lui.
Baj., 836.

Je suis un malheureux que le destin poursuit.
Mithr., 1218.

L'honneur parle, il suffit : ce sont là nos oracles.
Iph., 258.

Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Ph., 176.

Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité.
Esth., prol., 70.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.
Ath., 490.

Le poète tire un effet maximum des monostiques dans les passages dits *stichomythiques*, où deux personnages, animés de sentiments vifs et violents, échangent, comme les balles que se renvoient les joueurs, des répliques aussi brèves que chargées de sens.

Citons par exemple, la discussion de Porus et de Taxile à l'acte I de l'*Alexandre*.

TAXILE

L'audace et le mépris sont d'infidèles guides.

PORUS

La honte suit de près les courages timides.

TAXILE

Le peuple aime les rois qui savent l'épargner.

PORUS

Il estime encor plus ceux qui savent régner.

TAXILE

Ces conseils ne plairont qu'à des âmes hautaines.

PORUS

Ils plairont à des rois et peut-être à des reines.

TAXILE

La reine, à vous ouïr, n'a des yeux que pour vous.

PORUS

Un esclave est pour elle un objet de courroux.
Alex., 221-228.

(Cf. pour un effet du même genre, la discussion de Néron et de Britannicus devant Junie et à propos d'elle. *Brit.*, 1051-1056).

Un effet différent est tiré du même procédé dans le célèbre dialogue d'Agamemnon et d'Iphigénie. L'échange de vers isolés entre le père et la fille traduit avec vivacité le sentiment d'angoisse qui les étreint tous deux.

IPHIGÉNIE

Périsse le Troyen, auteur de nos alarmes !

AGAMEMNON

Sa perte à ses vainqueurs coûtera bien des larmes.

IPHIGÉNIE

Les Dieux daignent surtout prendre soin de vos jours !

AGAMEMNON

Les Dieux, depuis un temps, me sont cruels et sourds.

IPHIGÉNIE

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice.

AGAMEMNON

Puissè-je auparavant fléchir leur injustice !

Iph., 569-574.

2. Les DISTIQUES détachables du reste d'une tirade expriment une pensée comportant presque toujours l'énoncé de certaines circonstances.

Comme les monostiques, ils servent à formuler soit des maximes d'intérêt général, soit des vérités particulières ne se rapprochant qu'à des personnages déterminés.

Les vers à « *échos* » (Cf. supra, V, 2, p. 177) sont pour la plupart des distiques, dont nous avons étudié plus haut les particularités d'une manière plus générale. Tous les distiques sont amis de la mémoire, à cause de la rime ; vu la brièveté de l'énoncé, ils ne contiennent généralement pas de chevilles. Ils se caractérisent donc, comme le monostique et à quelques exceptions près, par cette plénitude qui est la marque des vers d'une forme achevée.

Nous avons choisi les distiques cités ci-dessus dans les 11 tragédies de Racine, mais nous avons cherché des exemples assez variés pour donner au lecteur une idée de presque toutes les possibilités qu'offre au poète l'emploi du distique détachable du contexte : maximes et proverbes, expressions de sentiments personnels, déclarations galantes, tableaux rapidement brossés, etc.

O Ciel ! que tes rigueurs seraient peu redoutables,
Si la foudre d'abord accabloit les coupables !

Théb., 595-596.

La victoire est à vous, si ce fameux vainqueur
Ne se défend pas mieux contre vous que mon cœur.

Alex., 575-76

Qui l'eût dit, qu'un rivage à mes vœux si funeste
Présenterait d'abord Pylade aux yeux d'Oreste ?

Andr., 5-6.

Soumis à tous leurs vœux, à mes désirs contraire,
Suis-je leur empereur seulement pour leur plaire ?
Brit., 1335-1336.

Je demeurai longtemps errant dans Césarée,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée.
Bér., 235-236.

L'imbécile Ibrahim, sans craindre sa naissance,
Traîne, exempt de péril, une éternelle enfance.
Baj., 109-110.

Pour me faire, Seigneur, consentir à vous voir,
Vous n'aurez pas besoin d'un injuste pouvoir.
Mithr., 221-222.

Je verrai les chemins encore tout parfumés
Des fleurs dont sous ses pas on les avait semés.
Iph., 1307-1308.

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !
Ph., 253-254.

Hélas ! durant ces jours de joie et de festins,
Quelle était en secret ma honte et mes chagrins !
Esth., 81-82.

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait aussi des méchants arrêter les complots.
Ath., 61-62.

3. Les QUATRAINS sont, pour le poète tragique, des groupements de vers les plus commodes. D'une part, l'étendue d'un quatrain d'alexandrins (48 pieds) correspond à la longueur moyenne d'une phrase française permettant d'exprimer des idées nuancées. Et d'autre part, la loi de l'alternance des rimes masculines et féminines ne permet guère d'autres groupements de vers qui donnent le sentiment d'une disposition strophique plus variée.

Une grande succession de quatrains ne va pas sans monotonie ; aussi Racine réserve-t-il ce groupement particulier de ses vers non pour les passages de passion, qui exigent plus de variété et de vivacité, mais pour les tirades de raisonnements, en particulier pour les exposés politiques.

Nous avons choisi deux exemples très caractéristiques.

Le premier est le discours d'Ephestion, ambassadeur d'Alexandre aux rois Taxile et Porus :

DISCOURS D'EPHESTION.

Avant que le combat qui menace vos têtes
Mette tous vos Etats au rang de nos conquêtes,
Alexandre veut bien différer ses exploits,
Et vous offrir la paix pour la dernière fois.

Vos peuples prévenus de l'espoir qui vous flatte
Prétendaient arrêter le vainqueur de l'Euphrate ;
Mais l'Hydaspe, malgré tant d'escadrons épars,
Voit enfin sur ses bords flatter nos étendards.

Vous les verriez plantés jusque sur vos tranchées
Et du rang de vos morts vos campagnes jonchées,
Si ce héros couvert de tant d'autres lauriers
N'eût lui-même arrêté l'ardeur de vos guerriers.

Il ne vient point ici souillé du sang des princes,
D'un triomphe barbare effrayer vos provinces ;
Et cherchant à briller d'une triste splendeur
Sur les tombeaux des rois élever sa grandeur.

Mais vous mêmes trompés d'un vain espoir de gloire
N'allez point dans ses bras irriter la victoire
Et lorsque son courroux demeure suspendu,
Princes, contentez-vous de l'avoir attendu.

Ne différez point tant à lui rendre l'hommage
Que vos cœurs malgré vous, rendent à son courage,
Et recevant l'appui que vous offre son bras,
D'un si grand défenseur honorez vos Etats.

Voilà ce qu'un grand roi veut bien vous faire entendre,
Prêt à quitter le fer et prêt à le reprendre.
Vous savez son dessein... Choisissez aujourd'hui,
Si vous voulez tout perdre, ou tenir tout de lui.

Alex., 445-472.

La division de ce discours en quatrains n'est pas arbitraire. Chaque groupe de 4 vers forme un ensemble ayant un sens complet, et se termine par un point ; et, à l'exception du dernier quatrain, on ne trouve pas d'autres points à l'intérieur de chaque groupe.

Des remarques analogues seront suggérées par l'examen de la grande tirade contenant la réponse de Pyrrhus au discours politique d'Oreste.

Discours de Pyrrhus.

La Grèce en ma faveur est trop inquiétée
De soins plus importants je l'ai crue agitée,
Seigneur ; et sur le nom de son ambassadeur
J'avais dans ses projets conçu plus de grandeur.

Qui croirait en effet qu'une telle entreprise
Du fils d'Agamemnon méritât l'entremise,
Qu'un peuple tout entier, tant de fois triomphant
N'eût daigné conspirer que la mort d'un enfant ?

Mais à qui prétend-on que je le sacrifie ?
La Grèce a-t-elle encore quelque droit sur sa vie ?
Et seul de tous les Grecs ne m'est-il pas permis
D'ordonner d'un captif que le sort m'a soumis ?

Oui, Seigneur, lorsqu'au pied des murs fumants de Troie
Les vainqueurs tout sanglants partagèrent leur proie,
Le sort, dont les arrêts furent alors suivis,
Fit tomber en mes mains Andromaque et son fils.

Hécube près d'Ulysse acheva sa misère,
Cassandre dans Argos a suivi votre père.
Sur eux, sur leurs captifs ai-je étendu mes droits ?
Ai-je enfin disposé du fruit de leurs exploits ?

On craint qu'avec Hector Troie un jour ne renaisse,
Son fils peut me ravir le jour que je lui laisse.
Seigneur, tant de prudence entraîne trop de soin,
Je ne sais pas prévoir les malheurs de si loin.

Je songe quelle était autrefois cette ville,
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie ; et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie et quel est son destin.

Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes,
Un fleuve teint de sang, des campagnes désertes,
Un enfant dans les fers ; et je ne puis songer
Que Troie en cet état aspire à se venger.

Ah ! si du fils d'Hector la perte était jurée
Pourquoi d'un an entier l'avons-nous différée ?
Dans le sein de Priam n'a-t-on pu l'immoler ?
Sous tant de morts, sous Troie il fallait l'accabler.

Tout était juste alors : la vieillesse et l'enfance
En vain sur leur foiblesse appuyaient leur défense ;
La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitoient au meurtre et confondoient nos coups.

Mon courroux aux vaincus ne fut que trop sévère
Mais que ma cruauté survive à ma colère ?
Que malgré la pitié dont je me sens saisir
Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir ?

Non, Seigneur ; que les Grecs cherchent quelque autre proie,
Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie.
De mes inimitiés le cours est achevé :
L'Epire sauvera ce que Troie a sauvé !

Andr., 173-220.

D'une manière générale, les quatrains conviennent à l'expression d'idées raisonnables par des personnages maîtres d'eux-mêmes. Ce sont des strophes favorites des raisonneurs auxquels la passion ne fait pas perdre le contrôle de leurs propres mouvements. Le mode du quatrain à forme logique nous est fourni par le célèbre dilemme de Mathan :

A d'illustres parents s'il doit son origine,
La splendeur de son sort doit hâter sa ruine.
Dans le vulgaire obscur si le sort l'a placé,
Qu'importe qu'au hasard un sang vil soit versé ?

Ath., 564-567.

4. Les LAISSES sont des groupements de vers d'étendues variables dont toutes les rimes sont assonnancées, c'est-à-dire unies par

l'identité du dernier « *son-voyelle* » accentué, quelle qu'en soit la graphie et sans tenir compte des éléments sonores qui précèdent ou qui suivent.

En principe, l'étendue des *laisses* est indéterminée dans la tragédie comme dans les chansons de gestes. En fait, les laisses de Racine ne s'étendent généralement que sur 6 vers. De même, la nature des voyelles homophones est théoriquement indifférente ; mais pratiquement, les laisses raciniennes sont toujours en *-é* ou en *-i*.

Les exemples suivants montreront l'effet produit par les vers groupés en laisses.

Laisses en É.

Peut-être espérez-vous que ma douleur lass*ée*
Donnera quelque atteinte à sa gloire pass*ée*.
Mais quand votre vertu ne m'aurait point charm*é*,
Vous attaquez, Madame, un vainqueur désarm*é*.
Mon âme malgré vous à vous plaindre engag*ée*
Respecte le malheur où vous êtes plong*ée*.
Alex., 1097-1102.

On dit plus : vous souffrez sans en être offens*ée*,
Qu'il vous ose, Madame, expliquer sa pens*ée*.
Car je ne croirai point que sans me consult*er*
La sévère Junie ait voulu le flatt*er*,
Ni qu'elle ait consenti d'aimer ou d'être aim*ée*
Sans que j'en sois instruit que par la renomm*ée*.
Brit., 547-552.

Tout ce qui reste ici de braves janiss*ai*res,
De la religion les saints déposit*ai*res,
Du peuple byzantin ceux qui plus respect*és*,
Par leur exemple seul règlent leurs volont*és*,
Sont prêts à vous conduire à la Porte Sacr*ée*
D'où les nouveaux sultans font leur nouvelle entr*ée*.
Baj., 621-626.

Ne me regardez point vaincu, persécut*é* :
Revoyez-moi vainqueur et partout redout*é*.
Songez de quelle ardeur dans Ephèse ador*ée*,
Aux filles de cent rois je vous ai préfér*ée* ;
Et négligeant pour vous tant d'heureux alli*és*,
Quelle foule d'Etats je mettais à vos pi*eds*.
Mithr., 1293-1298.

Vaines précautions ! Cruelle destin*ée !*
Par mon époux lui-même à Trézène amen*ée*,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloign*é*,
Ma blessure trop vive aussitôt a saign*é*.
Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cach*ée*,
C'est Vénus tout entière à sa proie attach*ée*.
Ph., 301-306.

Laisses en I.

T'ai-je jamais caché mon cœur et mes dés*i*rs ?
Tu vis naître ma flamme et mes premiers soup*i*rs.
Enfin quand Ménélas disposa de sa f*i*lle
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa fam*i*lle,

Tu vis mon désespoir, et tu m'as vu depuis
Traîner de mers en mers ma chaine et mes ennu*is*.

Andr., 39-44.

L'empereur vous croit-il du parti de Jun*ie* ?
Avec Britannicus vous croit-il réun*ie* ?
Quoi ? de vos ennemis devenez-vous l'app*ui*
Pour trouver un prétexte à vous plaindre de l*ui* ?
Sur le moindre discours qu'on pourra vous red*ire*
Serez-vous toujours prête à partager l'Emp*ire* ?

Brit., 263-268.

Racine n'a poussé au delà du 6e vers la continuation des assonnances que dans un chœur d'*Esther* où 9 vers successifs sont assonnancés.

UNE ISRAÉLITE.

Que ma bouche et mon cœur, et tout ce que je su*is*
Rendent honneur au Dieu qui m'a donné la v*ie*.
Dans la crainte, dans les ennu*is*
En ses bontés mon âme se conf*ie*.
Veut-il par mon trépas que je le glorif*ie* ?
Que ma bouche et mon cœur, et tout ce que je su*is*
Rendent honneur au Dieu qui m'a donné la v*ie*.

ELISE.

Je n'admirai jamais la gloire de l'imp*ie*.

UNE AUTRE ISRAÉLITE.

Au bonheur des méchants qu'une autre porte env*ie*.

Esth., 771-779.

Les exemples précédents, y compris le dernier, montrent sans ambiguïté que les laisses mettent en valeur les mots dont elles sont composées, et que jamais un passage neutre ou indifférent ne contient pareil groupement de vers.

5. Les *tableaux* et *récits* ne peuvent, comme les groupements de vers étudiés précédemment, être l'objet d'un examen technique d'un caractère un peu précis. Les limites n'en sont pas fixes et dépendent des sujets traités. Aussi pourrait-on croire, non sans une apparence de raison, que l'étude ne s'en rattache pas directement aux problèmes de versification.

Cependant, les *tableaux* et *récits* les plus variés présentent ce caractère commun de former des ensembles détachables du contexte, et d'être en quelque sorte des pièces d'anthologie insérées par le poète lui-même dans la trame ordinaire de sa tragédie.

Aussi se signalent-ils presque toujours, comme les autres groupements de vers énumérés ci-dessus, par une certaine recherche d'expression et par l'absence de ces négligences de forme que les poètes les plus soigneux ne s'interdisent pas absolument dans les passages tragiques qui ne constituent pas des « *morceaux choisis* ».

Ces groupements d'étendues et de caractère si divers peuvent se diviser en trois catégories principales :

a) *les récits d'exposition.*

Nous rangerons dans cette catégorie le long récit de Xipharès à Arbate (*Mithr.*, 32-106) interrompu seulement par une interrogation du confident au début du vers 35, dans lequel les antécédents du drame sont exposés avec une précision et une clarté jamais égalées dans les tragédies précédentes.

A la même catégorie appartient également le long récit (*Esth.*, 31-38) dans lequel Esther expose à Elise les événements qui ont précédé sa récente accession au trône.

b) les *dénouements* qui, à cause de leur caractère réaliste ou fabuleux ne peuvent être portés sur la scène.

Tels sont le récit par Burrhus (*Brit.*, 1620-1646) de l'empoisonnement de Britannicus par Néron ; — le récit par Ulysse (*Iph.*, 1734-1791) du sacrifice d'Eriphile substituée à Iphigénie ; — le célèbre récit de Théramène (*Ph.*, 1498-1588) interrompu seulement par les gémissements de Thésée aux vers 1571-1574.

Tous ces récits, en particulier le dernier, se distinguent des autres passages de la tragédie par une solennité de langage que même les contemporains de Racine ont parfois trouvée excessive.

c) enfin les *récits* et *tableaux*, insérés dans le cours de la tragédie, soit pour évoquer une scène historique déjà lointaine, soit pour rapporter un fait récent que son caractère réaliste ou fabuleux ne permet d'introduire qu'indirectement sur la scène.

Telle est la scène touchante des adieux d'Hector et d'Andromaque (*Andr.*, 1018-1026) imitée d'Homère et insérée, sous forme d'évocation, dans un récit d'Andromaque à Céphise ; — tels sont le récit de la première offense de Néron à sa mère (*Brit.*, 99-110), inséré dans une tirade d'Agrippine à Albine, et le récit de l'apothéose de Vespasien (*Bér.*, 301-316) inséré dans un discours de Bérénice à Phénice, telle est enfin l'énumération par Joad (*Ath.*, 109-128) des miracles récemment accomplis et qui prouvent l'attachement de Dieu au peuple juif.

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 15 AVRIL 1946
PAR F. PAILLART
ABBEVILLE (D. 951)
(O. P. L. 31.0832)
Dépôt légal : 2e trimestre 1946

LIBRAIRIE E. DROZ, 25, RUE DE TOURNON, PARIS, VIe

SOCIÉTÉ DE PUBLICATIONS ROMANES ET FRANÇAISES

VOLUMES PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE
M. MARIO ROQUES

1. M. Roques. *Bibliographie des travaux de Jules Gilliéron.*
2. N. Dupire. *Bibliographie des travaux d'Ernest Langlois.*
3. G. Potey. *Le patois de Minot* (Côte-d'Or).
4. J. Lhermet. *Lexicologie du dialecte d'Aurillac.*
5. J.-M. Robert-Juret. *Le patois de la région de Tournus.*
6. E. Violet. *Le patois de Clessé* (Saône-et-Loire).
7. J.-K. Ditchy. *Les Acadiens Louisianais.*
8. W. von Wartburg. *Bibliographie des dictionnaires patois.*
9. E. Cochet. *Le patois de Gondecourt* (Nord).
10. P. Bollon. *Lexique de la Chapelle d'Abondance* (Hte-Savoie).
11. A. Schmitt. *La terminologie pastorale dans les Pyrénées Centrales.*
12. E. Pousland. *Etude sémantique de l'anglicisme dans le parler franco-américain de Salem* (Nouvelle Angleterre).
13. C. Brunel. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal.*
14. F. Meinecke. *Enquête sur la langue paysanne de Lastic* (Puy-de-Dôme).
15. Jeanton et Duraffour. *L'habitation paysanne en Bresse.*
16. M. C. Crews. *Recherches sur le Judéo-Espagnol dans les pays balkaniques.*
17. H. Phillips. *Le parler de la paroisse Evangeline* (Louisiane).
18. K. Jaberg. *Aspects géographiques du langage.*
19. E. Violet. *Les patois mâconnais de la zone de transition.*
20. W. Egloff. *Le Paysan dombiste.*
21. J. Humbert. *Le patois de Brotte-lez-Luxeuil.*
22. J. Drouillet. *Traditions populaires des pays nivernais.*
23. A. Martinet. *La prononciation du français contemporain.*
24. J. Descroix. *Le patois de Lantignié* (Rhône).

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (O. P. L. 31.0832).